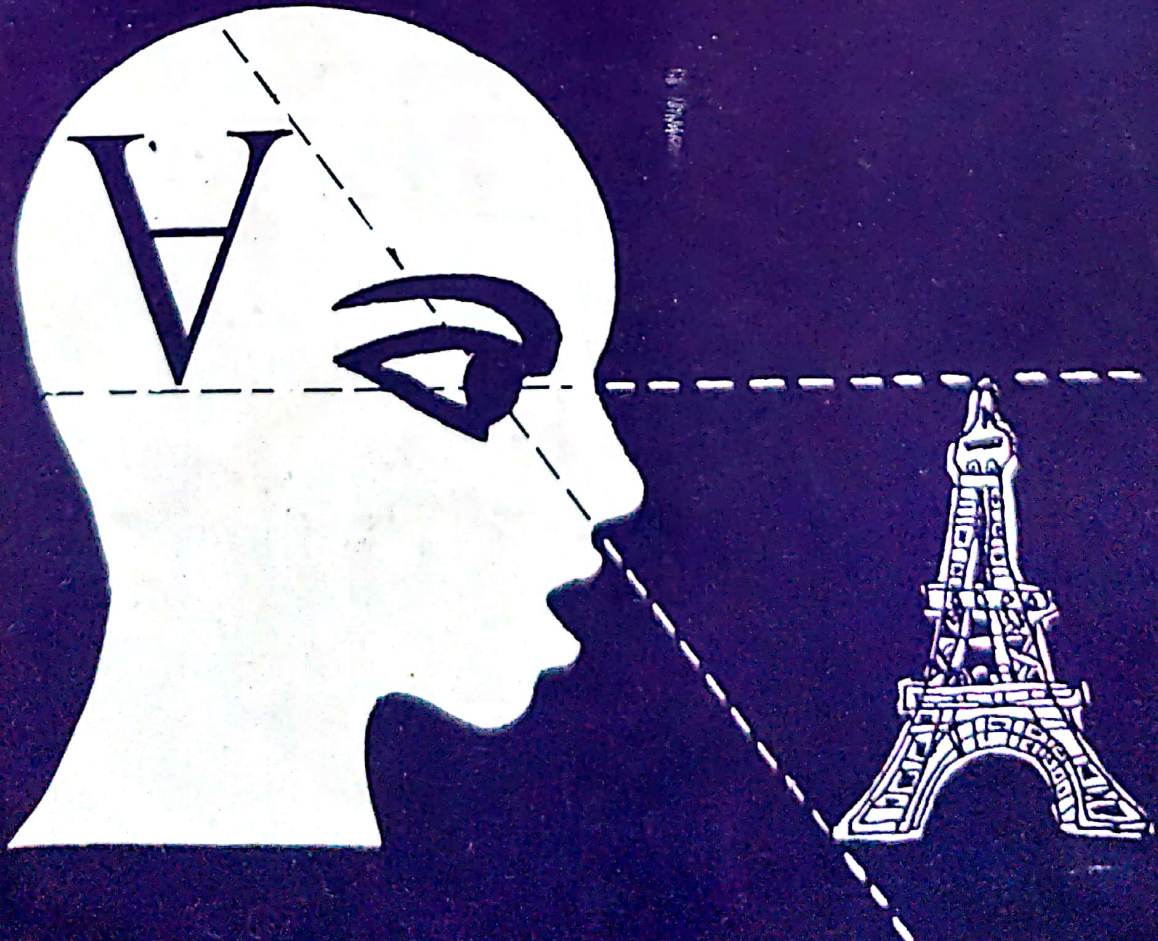
robert escarpit

de la sociologia literaturii la teoria comunicării



Din lucrările lui Robert Escarpit:

- *Sociologie de la Littérature*, „Que sais-je?", PUF, Paris, 1958; V-ème édition: 1973.
- *Le Littéraire et le Social*, Flammarion, Paris, 1970 (apărută și în versiune românească, în 1974, sub auspiciile Editurii Univers).
- *La Révolution du Livre*, PUF, UNESCO, Paris, 1965.
- *La Faim de lire* (în colaborare cu R.E. Barker), PUF, UNESCO, Paris, 1973.
- *L'Ecrit et la Communication*, „Que sais-je?", PUF, Paris, 1973.
- *Théorie générale de l'Information et de la Communication*, Hachette, Paris, 1976.
- *L'Humour*, „Que sais-je", PUF, Paris, 1959.

Scanned with OKEN Scanner

Robert Escarpit

De la Sociologia literaturii la Teoria comunicării

Studii și eseuri

Cu un Cuvînt înainte al autorului

Traducere de SANDA CHIOSE CRIȘAN

Antologie, studiu introductiv, note,
revizia textelor, tabel cronologic și
glosar terminologic de CONSTANTIN CRIȘAN

EDITURA ȘTIINȚIFICĂ ȘI ENCICLOPEDICĂ
București, 1980

Scanned with OKEN Scanner

UN ITINERARIU
SAU
CUVÎNT CĂTRE CITITORUL ROMÂN

Constrîngerile istoriei, dar deopotrivă — chiar dacă mai puțin — cele ale hazardului, au făcut din mine, în 1951, un profesor de literatură.

Din clipa în care am început s-o predau la catedră, literatura — care-mi apărea pînă atunci ca un fenomen natural și fără mare complexitate — s-a transformat pentru mine într-o problemă încărcată de redutabile conotații. Curînd, sau foarte repede, m-am trezit întrebîndu-mă ce este la drept vorbind literatura *pe care trebuia s-o fac cunoscută studenților: istorie, estetică, limbaj?*

Cu trei ani mai devreme, Jean-Paul Sartre își pusese aceeași întrebare, dar atunci — mai precis cînd devenisem profesor de literatură —, eu nu citisem încă Qu'est-ce que la littérature? *Eram totuși, încă din clipa aceea, atît de pătruns de ideologia sartriană, încît răspunsul cel mai rapid care mi-a venit în minte era tocmai cel pe care Sartre însuși mi-l sugera. Literatura este un act, mai mult chiar, un act colectiv în care scriitorii și cititorii sînt implicați în chip dialectic.*

Mai rămînea să exploatez consecințele acestei intuiții și, în măsura posibilului, să-i pun baze raționale. Este ceea ce încerc să fac de peste un sfert de veac.

Itinerariul pe care l-am urmat în această căutare a fost lung și torturant. Marxistă, viziunea mea asupra fenomenelor sociale nu se acomoda cu aleile largi și înșelătoare pe care le deschid, alături de atîtea alte tentații, studiile literare tradiționale. Între experiențele ce mi-au fost de ajutor, relațiile pe care le-am avut în diverse țări — țări socialiste, țări din Lumea a Treia, unde se edifică noi literaturi — au fost bogate în semnifi-

*cației și deosebit de propice devenirii mele. Am tras astfel mari foloase din vizita pe care am făcut-o în România *, vizită în cursul căreia mi s-a oferit prilejul să am contacte utile nu numai cu Uniunea Scriitorilor, dar și cu organizații muncitorești interesate de problemele lecturii.*

Vreme de cincisprezece ani, am avut, de asemenea, șansa să lucrez pentru UNESCO în calitate de consultant al Programului pentru Dezvoltarea Cărții, program care a culminat, în 1972, cu Anul Internațional al Cărții. Treptat, am putut apoi să constitui, pe lîngă Universitatea din Bordeaux, o echipă de cercetători și profesori despre care afirm cu orgoliu că este una din cele mai bune din lume.

Nici acum nu știm precis ce este literatura și nu o vom ști probabil (și din fericire) niciodată, dar începem să știm mai bine cum se face *ea, cum* funcționează *și ce putem aștepta de la ea în construirea unei lumi mai bune.*

ROBERT ESCARPIT
Profesor la Universitatea din Bordeaux III
Director al ILTAM**

Bordeaux, ianuarie 1979

* În 1974, odată cu apariția cărții *Literar și Social*, R. Escarpit a fost oaspetele Uniunii Scriitorilor din R. S. România.

** *Institut de Littérature et de Techniques Artistiques de Masse.*

Scanned with OKEN Scanner

ROBERT ESCARPIT ȘI CERCETAREA SOCIOLOGICĂ A LITERATURII

Studiu introductiv de CONSTANTIN CRIȘAN

Prolegomene

Niciodată ca în veacul nostru nu s-a scris atît de multă estetică și despre estetică. Și, totuși, niciodată estetica nu a fost mai suspectată ca în veacul nostru, direct sau indirect, explicit sau implicit; străbunei științe-pilot i-au fost cîntărite, cu îndîrjire și dragoste, putințele și neputințele demonstrate rînd pe rînd în evaluarea fenomenelor și proceselor artistice. Direct, a fost contestată cu sentimentul apriorismului inutil, ceea ce nu a dus și nu va duce vreodată la un progres real, științific; indirect, arhitectura ei normativă, mai veche sau mai nouă, a fost pusă față în față cu *logotehnia* inedită, indefinibilă a formelor deviante. Și, în această luptă, uneori estetica a pierdut în chip firesc și pe drept. Explicit, a fost pusă în fața unor noi examene și a unor puternice restructurări — îndeosebi grație fenomenologiei și mai apoi lingvisticii și semioticii — de către nu puțini esteticieni. Metaforic vorbind, a fost supusă unei explozii venită oarecum dinlăuntrul ei. Dar, fără exagerare, știința cea veche a rezistat și acestui „bombardament".

În forme implicite însă, frontul cel mai mare de suspectare a esteticii a fost organizat de științele foarte proaspăt sosite la festinul judecății artistice: psihologia și psihanaliza, critica literară comparată, încă o dată semiotica și — mai recent, dar mai puternic și mai... realist înarmată — sociologia literaturii. Desigur, fenomenul acestei confruntări roditoare nu a avut loc *sic et simpliciter*: cauze profunde au operat și au cooperat întru o asemenea lentă elaborare. Cea dintîi a fost, se știe, abordarea tot mai largă, generoasă și, în fine, metodică a viziunii marxiste asupra artei și literaturii, eveni-

ment care coincide — și în chiar această coincidență se află cea de a doua cauză — cu marile seisme politico-istorice prin care a trecut umanitatea în secolul XX. Și, odată cu aceste seisme, uneori în chiar vîltoarea lor, s-a reafirmat adevărul — străvechi — al *antropocentriei* artei și literaturii. Consecința secundă și profundă a acestei milenare înțelepciuni redescoperite a fost — și rămîne dealtminteri — dezvoltarea acelei *logici a viului*, adică a științelor filosofico-umane, a așezării omului în centrul investigării artei, proceselor și produselor ei. Altfel spus, filosofia artei a reintrat în Cetate devenind o filosofie socială, în impact dialectic cu universul concret-istoric al omului.

În aceste condiții, determinismul estetic vechi a defrișat resurse explorative și metodologice noi care au căpătat — iată cîteva decenii — o denumire sistematică aparte: *sociologia literaturii*.

O astfel de nouă orientare care s-a metamorfozat treptat într-o metodă activă n-ar fi fost desigur posibilă fără deschiderea ideologică fertilă și creatoare datorată marxismului, dar și criticii pozitiviste, și mai apoi genetice, de la sfîrșitul veacului trecut. Recunoașterea la nivel de cvasiegalitate a marxismului și pozitivismului, în domeniul investigării *literarului*, ar putea surprinde în absența unor precizări mai riguroase. Și totuși, adevăruri obiective, atestate istoricește, ne stau la dispoziție întru susținerea afirmației. Mai întîi, realismul filosofiei pozitiviste — în ciuda unui scepticism speculativ, nu o dată marcat de reverie — apropiase gîndirea esteticienilor de necesitatea recunoașterii vieții, a experienței concrete ca domenii *sine qua non* ale spiritului și produselor spirituale, inclusiv artistice. Cea mai fidelă ilustrare a pozitivismului, aplicat la literatură în reușitele și exagerările sale o constituie, în multe privințe, chiar naturalismul lui Zola; literatura lui este atît de „realistă" încît se suprapune mai degrabă cu gesturile pre-judecate și explorate în laborator, înrădăcinate însă în mult mai multe cauze de viață, pe cît de limpezi pe atît de stufoase, decît în semnele minore ale unui comportament ascuns, ori aberant.

Scanned with OKEN Scanner

Să nu uităm însă că, în aceeași epocă și aproape congeneri cu pătimașul experimentalist din Médan, au trăit și au scris — ca să rămînem pe teritoriul francez — Flaubert și frații Goncourt iar în planul ideologiei literare au evoluat spiritul înalt al lui Hippolyte Taine și pasionatul „organizat" Emile Hennequin. Și primul și cel de-al doilea, citabili în istoria gîndirii estetice nu atît pentru scientismul estetic — în a cărui aplicare la domeniul literar credeau în chip ilimitat — cît pentru dialogul fructuos implicit pe care filosofia lor artistică l-a angajat, uneori fără ca ei să-și dea măcar seama, cu marxismul. La distanța cîtorva decenii de doamna de Staël — care subliniase deja infuzia istoriei și a socialului în literatură, încă în primul an al veacului [1] — Taine afirmă cu tărie un adevăr pe care reușește dealtminteri să-l demonstreze în *Historie de la littérature anglaise* (1864), ca și în celelalte lucrări ale sale: *„Tous les états de l'âme humaine sont des produits ayant leurs causes et leurs lois, et tout l'avenir de l'historire consiste dans la recherche de ces causes et de ces lois"*[2].

Iată, afirmată în toată plenitudinea sa, necesitatea determinismului istoric în analiza proceselor și produselor artistice și iată *sociologia* deja, de pe acum, ridicată la rangul — prevăzut cu febrilitate de A. Comte — de „știință generală a tuturor științelor" care va aduce — o spunea tot Comte — fericirea umanității. Viziunea aceasta filosofică — desigur exacerbată ca să nu zicem exclusivistă — era, pentru a folosi un termen din vocabularul comtian, *sociolatră*. Dar poate că infiltrarea ei în gîndirea artistică postmarxistă era necesară ca aerul și ca apa, atîta vreme cît o estetică abstractă, tot mai axată pe o filosofie interioară — și solipsistă pînă la urmă — refuza teoretic confruntarea, atît de reală, a *realelor* operei artistice cu universul existențial. Un univers social, istoric, moral — din care opera, *volens nolens*, a provenit și va proveni întotdeauna. Așadar, pentru a eroda o atitudine extremă s-a ajuns — cel puțin la începutul afirmării sociologiei, un început... „reluat" mai tîrziu, în alte forme — la cealaltă extremă. Adevărul teoretic și practic — fapt dovedit de legile bunului simț — se afla pe drumul dintre cei doi poli, la mijloc. (Pozitivismul experimentase *avant la*

[1] Cf. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800).

[2] *Op. cit.*, p. VII.

lettre unele erori îndepărtate de el, foarte apropiate de noi în timp, ale sociologismului dogmatic; dar lecțiile istoriei se uită cu prea multă ușurință uneori...)

Triada lui Taine, *rasă, mediu, moment* — pe care Hennequin încerca s-o „respingă", introducînd scriitorul în cadrele unei determinări și mai riguroase [3] — se impune spre sfîrșitul veacului trecut și face, în primul rînd prin danezul Georg Brandes, o adevărată carieră. Mai viu decît comentariul nostru este chiar crezul estetic, realist, al lui Brandes afirmat cu limpezime în prefața unor *Essais choisis*, ale maestrului său francez, H. Taine. Comentîndu-i metoda, Georg Brandes — în multe privințe, cum spuneam, discipol al filosofului francez — va sintetiza: *„l'artiste représente* — în viziunea lui Taine, [*n.n.*] — *à la fois le caractère essentiel de son époque et le don essentiel du peuple auquel il appartient"* [4]. A fi așezat psihologia individuală a artistului în relație directă cu mediul social este meritul teoretic al lui Taine. Cînd decreta: *„Rien n'existe que par l'individu; c'est l'individu lui-même qu'il faut connaître"* [5], Taine sublinia de fapt că individul creator și, cu atît mai mult, *geniul* se constituie ca un *rezumat*. „Adică — sintetizează Brandes — o ființă care rezumă în ea lucrurile disparate ale unei epoci și ceea ce produce este, de asemenea, un fel de rezumat" [6].

Am insistat puțin asupra acestor contribuții fiindcă ele reprezintă, cum se știe, silaba filosofică și logică de legătură cu gîndirea marxistă aplicată la domeniul artei și literaturii fără de care nu poate fi înțeleasă constituirea teoretică și metodologică a sociologiei literaturii ca știință.

Am văzut că, în zorii secolului al XIX-lea, adică în plin romantism intelectual, *literatura ia cunoștință* — cum susține Robert Escarpit — *de dimensiunea ei socială*. Această *conștiință* a socialului în literatură — atît de clar ilustrată de înțelepciunea vicontelui de Bonald care a spus, în 1817: „literatura este o expresie a societății" — nu s-ar fi putut naște în absența unor evenimente majore din calendarul

---

[3] Cf. A. THIBAUDET, în *Reflecții despre critică. Critica de susținere* (vezi *Fiziologia criticii*, ELU, București, 1966, pp. 106—107).

[4] Vezi H. TAINE, *Essais choisis*, Mercure de France, Paris, MCMXIV, p. 93.

[5] H. TAINE, *Histcire de la littérature anglaise*, ed. cit., p. VII.

[6] Idem, pp. 92—93.

civilizației și în genere al vieții socioculturale europene: *enciclopedismul* și *iluminismul*. Mișcări și doctrine care, subliniem încă o dată, au recunoscut omul ca protagonist al artelor, literaturii, impunînd așadar adevărul etern al *antropocentrismului* artelor și literaturii. În plan filosofic și estetic, pledoaria aceasta trebuie atribuită pe drept lui Hegel și, mai apoi, într-o și mai largă măsură, lui Marx — mai ales cel din *Capitalul* — ca să numim în ordine istorică părinții recunoscuți, incontestabili, ai sociologiei artei și literaturii.

Pentru a rememora acest adevăr — privind cadrul și „codul" genetic al sociologiei literaturii sub pecetea esențială a gîndirii marxiste —, ne-ar fi suficientă celebra propoziție a lui Marx, devenită un bun comun al noii estetici: „Nu conștiința oamenilor le determină existența, ci, dimpotrivă, existența lor socială le determină conștiința". Reluat în diverse forme, citat de nenumărate ori, textul acesta nu și-a epuizat niciodată — în conștiința marxiștilor adevărați — sensul primordial, pentru că avansează un adevăr incontestabil: al dependenței (relative) a artelor, literaturii și în genere a tuturor proceselor și fenomenelor intelectuale și artistice, de viața însăși a societății. Dar nici o formă și nici un act de independență — al existenței sociale, în cazul nostru — nu pot fi înțelese fără o anume dependență. Adică, în absența unor relații de acoperire mutuală, de conexare a părților cu întregul și de elaborare dialectică a adevărului unei sfere cu adevărul, nu mai puțin complex, al celeilalte sfere (dacă admitem ca sfere tangente, sau care se întrepătrund în mișcare, cele două domenii: existența socială și conștiința socială). În sensul acesta — și pentru a spulbera o înțelegere eronată și limitativă a menționatului enunț marxist — Engels însuși a revenit, precizînd: „Există aici o interacțiune a tuturor acestor elemente, în cadrul căreia mișcarea economică, creîndu-și drum prin mulțimea nesfîrșită de întîmplări (adică de lucruri și de evenimente a căror legătură internă este atît de îndepărtată sau atît de greu de stabilit, încît o putem considera ca inexistentă și deci trece cu vederea), se impune în cele din urmă ca ceva necesar (...). Dezvoltarea politică, juridică, filosofică, religioasă, literară, artistică etc. se întemeiază pe dezvoltarea economică. Dar toate acestea acționează totodată și una asupra celeilalte

precum și asupra bazei economice (...) *are loc o interacțiune* pe baza necesității economice..."[7].

În alt plan — al sociologiei procesului de creație artistică văzută comparativ cu procesul, cu actul muncii, propriu-zise — Marx oferă apoi în *Capitalul* o sugestie ideologică fundamentală, de care-și amintesc deopotrivă nu numai sociologii, dar și reprezentanții lucizi ai esteticii realiste. Distincția — operată de Marx — între „cel mai prost arhitect" și „albina cea mai perfectă" conține *in nuce* psihosociologia gîndirii artistice. Ea reprezintă totodată una din cele mai pertinente definiții ale imaginarului artistic în calitatea sa imanentă de produs conștient elaborat pe harta realității — structură, legi, scopuri — fără de care opera însăși nu poate fi explicată. După două mii de ani, anticul și necesarul *mimesis* — concept care ne luminează și azi deopotrivă prin Aristotel și Platon, dar și prin Dionis din Halicarnas [8] — „explodează" într-o sinteză elementară. Elementară — în sensul că pronunță, configurează un adevăr generalizator, fără să detalieze întregul proces —, dar și în sensul (pe nedrept uitat al acestui determinant) că provoacă, în mod creator, pe cei ce-l descoperă, să-l aprofundeze dincolo de *elementele*, de reperele sugerate. Ceea ce s-a și întîmplat dealtminteri, textul acesta marxist [9] fiind coroborat cu altele, la fel de cunoscute și profitabile pentru ideologia cercetării artistice. Ne referim acum, concret, la două dintre ele: întîi,

---

[7] K. MARX—F. ENGELS, *Despre artă*, vol. I, Editura Politică, București, 1966, pp. 94—95.

[8] Vezi pentru această parte a problemei — diacronia conceptului de *mimesis* și relația *literatură-societate* — și T. HERSENI: *Sociologia literaturii. Cîteva puncte de reper*, Editura Univers, București, 1973, îndeosebi capitolul *Perspectiva sociologică*; Cf. și studiul introductiv al lui Constantin Crișan — *Pentru o sociologie marxistă a literaturii* — la cartea *Literar și Social* (de R. ESCARPIT și colectiv), Editura Univers, București, 1974, îndeosebi pp. VI—VIII și passim.

[9] „Ceea ce distinge (...) din capul locului pe cel mai prost arhitect de albina cea mai perfectă, este faptul că el a construit celula în capul său, înainte de a o construi din ceară. La sfîrșitul procesului de producție apare un rezultat care încă la începutul acestui proces exista *în mod ideal în închipuirea muncitorului*. El nu produce numai o modificare de formă a elementului natural, el își *realizează* totodată, în elementul natural, *scopul său*, pe care îl cunoaște, care determină ca o lege felul activității sale și căruia el trebuie să-i subordoneze voința sa" (*Capitalul*, vol. I, ed. 4, Editura Politică, București, 1960, p. 208).

Scanned with OKEN Scanner

la cel care concretizează definitoriu problema reificării (alienării), sugerînd căile de ansamblu ale înstrăinării, deopotrivă materiale și spirituale: mai apoi — la acela care determină în ordine socioistorică scriitorul, creatorul, ca *muncitor intelectual*. Amîndouă aceste texte, raportate evident întregii dialectici marxiste, au furnizat în mare măsură — și în dialog permanent cu gîndirea hegeliană din *Prelegeri de estetică* și din *Fenomenologia spiritului* — vectorii orientării materialist-istorice a artei și literaturii, așa cum s-a prefigurat aceasta pînă acum și așa cum continuă să se constituie sub ochii noștri.

La atari precizări marxiste se referea, în fond, Georg Lukács într-un „tîrziu" *Cuvînt înainte* care prefața ediția din 1962 a *Teoriei romanului*, eseu apărut în 1920 și redactat, se știe, cîțiva ani mai înainte [10].

Tot acestea erau sursele teoretice — le-aș spune vitale pentru sociologia contemporană în general — pe care le-a numit limpede Lucien Goldmann în prefața cărții sale *Le Dieu caché*: *„Il va de soi que* [...] *nous nous sommes parfois inspiré, notamment des écrits de Marx et d'Engels, de Georg Lukács et des réflexions sur la tragédie de Hegel...* [11]. O mărturisire cheamă în sprijin o alta, mai ales cînd ele se completează reciproc; în altă parte [12], sociologul belgian de

---

[10] Vezi G. LUKÁCS, *Teoria romanului*, Editura Univers, București, 1977 (în românește de Viorica Nișcov, Prefață de N. Tertulian).

[11] Vezi L. GOLDMANN, *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, NRF, Gallimard, Paris, 1959, p. 8.

[12] Vezi *noțiunea de geneză* și *noțiunea de structură*, în L. GOLDMANN, *Sociologia literaturii* (Cuvînt înainte: Miron Constantinescu, Studiu introductiv și îngrijirea ediției: Ion Pascadi), Editura Politică, București, 1972, pp. 58—60 și passim. *N.B.* Foarte binevenită pentru informarea cititorului român și îndeosebi a lectorului de specialitate — cartea citată acum. Ne permitem doar să semnalăm o „incongruență" care nu ține atît de construcția ei, ci de titlul însuși al cărții apărută în limba română: se știe că L. Goldmann nu a scris niciodată o *Sociologie a literaturii* (ca tratat aparte), în ciuda faptului că întreaga sa activitate — studii, eseuri, comentarii, conferințe, exegeze și monografii tematice — se subordonează cercetării sociologice a literaturii. Toate aceste activități fac poate mai mult și mai puțin decît o carte intitulată astfel: poate că L. Goldmann, dispărut prematur în

origine română (L. Goldmann) scrie următoarele: „Din punct de vedere istoric, structuralismul genetic a apărut, mi se pare, pentru prima oară ca idee fundamentală în filosofie odată cu Hegel și Marx, cu toate că nici unul, nici celălalt nu a(u) folosit în mod explicit acest termen. (...) Există, fără îndoială, între Hegel și Marx, diferențe considerabile; mi se pare totuși că structuralismul genetic comun lor este unul dintre elementele cele mai importante care unește cele două filosofii. Bineînțeles, analizele concrete ale lui Hegel au foarte frecvent un caracter mult mai speculativ decît cele ale lui Marx. (...) *Capitalul* nu este o lucrare de economie politică ci, așa cum o arată însuși titlul, o *Critică a economiei politice* (...)". În viziunea lui Marx din *Capitalul* — continuă Goldmann — „faptele economice prezintă un caracter relativ autonom și au chiar o valoare *explicativă* pentru studiul fenomenelor care se produc *în celelalte sectoare ale vieții sociale* [*s.n.*] (...) O a doua etapă importantă în istoria structuralismului genetic a constituit-o apariția psihanalizei. (...) Cu toate că, asemenea lui Marx și Hegel, Freud nu a folosit niciodată termenul respectiv — de structuralism genetic [*n.n*] — ni se pare totuși evident că gîndirea lui este prima elaborare viguroasă a unui structuralism genetic în psihologia individuală".

E poate prea tîrziu să cerem scuze cititorului pentru lungimea acestor citate — așezate *deloc* întîmplător în ordinea de mai sus — și pe care, dacă le-am fi trunchiat, fie și prin trimitere „la distanță", nu le-am mai fi putut invoca acum, imediat, în serviciul unei pledoarii egală cu adevărul.

Această pledoarie ar fi, la rîndul ei, o narațiune istorică — adică o biografie a genezei și evoluției sociologiei literaturii — în absența căreia ne-am explica foarte greu opera științifică a sociologului francez, Robert Escarpit [13].

1970 (n. 1913) ar fi scris o asemenea carte — așa cum se confesa unora din colaboratorii săi apropiați, cunoscuți de subsemnatarul acestor rînduri — dacă întreruperea firului vieții nu i-ar fi curmat nu numai acest proiect ci multe altele. Precizarea aceasta ni se pare cu *atît mai necesară* pentru sinteza pe care o încercăm în cele ce urmează asupra operei și „metodei" de cercetare a confratelui său francez, R. Escarpit.

[13] Vezi, în cartea de față, *Tabelul biobibliografic*.

1. De la literatura comparată la sociologia literaturii

Nu întîmplător așadar, introducerea noastră la o antologie din opera — de proporții, de pe acum imense, era să zic monstruoase — a lui Robert Escarpit a debutat cu o diacronie, desigur foarte sumară, a *sistemului* sociologiei literaturii, de la doamna de Staël și Taine, la Georg Lukács și discipolul cel mai apropiat al acestuia, Lucien Goldmann. Intenția noastră a fost de a glosa, fie și fulgerător, momentele principale ale unei *„en quête"*... Ea vine din îndepărtatul *mimesis* aristotelic, trece prin doamna de Staël, prin filosofia pozitivistă și critica scientistă [14] pentru a se contura ideologic în gîndirea marxistă și, mai apoi, — substanțial și concret — în opera lui Georg Lukács. Pe acesta din urmă noi continuăm să-l considerăm drept părintele cel mai autorizat al *substanței filosofice* a sociologiei literaturii de orientare marxistă. Și aceasta în ciuda faptului că esteticianul maghiar, chiar dacă nu își recuză paternitatea, nu și-o mărturisește nicăieri în chip explicit în opera lui. Tot de la el — și de la alți filosofi ai artei — am învățat însă că a extrage concluzii cu titlu definitiv din biografia unui creator, ori din confesiunile acestuia pentru exegeza operei, ar fi, și este realmente, un atentat la rigoarea științifică. Citînd, cu puțin în urmă, mărturisirile lui Goldmann despre confirmarea teoretică a metodei sale, nu am făcut-o cu prejudecata că ele ar constitui schița absolută a ideologiei aplicată în cercetare de către sociologul de la Bruxelles. Am făcut-o — în continuarea unor premise istorice — pentru a dovedi, în fond și în armonie fidelă cu însuși principiul funcțional al sistemului sociologic, că nici o știință și nici o metodă de cercetare nu țîșnesc *ex nihilo* și nu pot crește *dincolo de pămînt*.

Or, surpriza... fecundă a întîlnirii cu opera și substanța ideologică a operei celui mai strălucit sociolog literar francez este că Robert Escarpit — fiindcă despre el e vorba — nu-și recunoaște rădăcinile.

---

[14] Pentru alte verigi ale evoluției, trimitem — ar fi inutil să ne repetăm — la studiul nostru introductiv *Pentru o sociologie marxistă a literaturii* (vezi *Literar și Social*, ed. cit., pp. V—XXXIX).

Scanned with OKEN Scanner

Cîtă crezare trebuie să dăm autorului celei dintîi *Sociologie de la littérature*, apărută în 1958 în populara colecție „Que sais-je?" cînd afirmă: „M-ați întrebat dacă am fost influențat de Lukács sau Goldmann; am să vă fac o mărturisire foarte sinceră: nu cunoșteam nici pe Lukács nici pe Goldmann personal, nu auzisem vorbindu-se despre ei cînd eu mi-am scris ceea ce am numit *Sociologia literaturii*" [15]. În fața unei atari confesiuni, vom relua îndoiala noastră — deja exprimată și încă o dată citată, chiar aici în subsolul paginii —, dar este suficientă această îndoială pentru a răspunde la întrebare? Sondajul merită continuat.

De un paralelism pur și simplu nu poate fi vorba pentru că: pe de o parte, sinteza teoretică a lui Escarpit, dedicată noii științe, apare la o dată destul de tîrzie față de primele sugestii adînci ale lui Lukács, sugestii încadrabile într-o filosofie socială cu totul nouă a artei și literaturii: pe de altă parte, o bună parte din premisele sistemului sociologic de interpretare a literaturii fuseseră lansate și omologate în analize aplicative de Lucien Goldmann, precum și de *o serie întreagă de istorici și comparatiști literari*. În ordine cronologică, trebuie să fie numiți în acest sens: J. M. Guyau (*L'Art au point du vue sociologique*, 1889), G. Lanson (*L'Histoire littéraire et la sociologie*, 1904) [16], Ch. Lalo (*L'Art et la vie sociale*, 1921), pentru a menționa doar cîțiva din precursorii — francezi — mai importanți ai *ideii* de sociologie a literaturii [17]. Ar fi suficient să ne referim fie și numai la una din aceste

---

[15] Vezi interviul lui Robert Escarpit acordat lui Constantin Crișan, în „România literară" din 7 februarie 1974, reluat în cartea *Nostalgia comunicării* (Editura Dacia, Colecția „Discobolul", Cluj-Napoca, 1978, pp. 173—190). *N.B.* La această mărturisire a sociologului francez, C. Cr. a adăugat, în subsol, îndoiala de rigoare pe care o susține și acum de aceea o și citează: „Deși e greu de crezut că un universitar francez nu auzise de Lukács, în 1958..." (Idem, p. 179).

[16] În « Revue de Métaphysique et morale », XII (1904), pp. 621—642.

[17] Să reamintim pe scurt aici și alte cîteva eseuri și cercetări care preced sinteza lui Escarpit și care, deși apărute în afara fruntariilor Franței, au auvt cu toate acestea — unele din ele — nu puține ecouri în lumea literară: H. READ (*Art and Society*, Londra, 1937); P. SOROKIN (*Fluchtnations*, Cincinatti, 1937); W. WITTE (*The Sociological Approach to Literature*, în „Modern Language Review", XXXVI, 1941, pp. 86—97); H. LEVIN (*Literature as an Institution*, în „Criticism" Miles McKenzie, New York, 1948, pp. 546—553) ș.a.

cercetări mai vechi, de pildă la aceea a lui J.M. Guyau — citată cu stimă în *Estetica* sa de Benedetto Croce [18] — pentru a vedea în ce mare măsură unele concepte ale sociologiei literaturii de azi au fost *protocronice* chiar în raport cu cercetările lui Lukács și *sincronice* față de cele ale lui V.G. Plehanov (1856—1918) [19], care a teoretizat, printre cei dintîi, importanța factorului sociologic, în evaluarea estetică a operei de artă. Pentru a nu mai vorbi de Constantin Dobrogeanu-Gherea, criticul român care — prin multe din cercetările sale literare, de critică științifică — precede [20] o pleiadă întreagă de filosofi europeni postmarxiști ai artei și literaturii.

Așadar, nu ne-ar rămîne să apelăm, pentru a izola originalitatea gîndirii lui Robert Escarpit, decît la teoria... *reminiscenței* platoniciene sau la ideea unei — cum am numit-o deja în *Nostalgia comunicării — inspirații coincidente*.

Uneori viața și viața ideilor răstoarnă dictoanele de pe soclul lor solid aparent indestructibil: *tertium datur*. Există, credem, o a treia posibilitate pe care ne-o asumăm cu toată responsabilitatea, ca fiind cea mai plauzibilă, chiar dacă ea nu corespunde nici cu mărturisirile directe ale sociologului francez, și nici cu acelea, uneori indirecte, implicate în operă. Să nu uităm că profesorul Robert Escarpit a fost, decenii în șir, nu numai profesor de literatură comparată ci și autor a numeroase studii de comparatism literar. Dar cu aceasta sîntem abia la granița adevărului, dacă nu vom adăuga de

---

[18] Vezi *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală. Teorie și istorie*. Traducere de Dumitru Trancă — Studiu introductiv de Nina Façon, Editura Univers, București, 1971, pp. 455—456.

[19] Vezi îndeosebi *Arta și viața socială*; am consultat versiunea franceză *L'Art et la vie sociale*, précédé de deux études, par Jean Fréville, Editions Sociales, Paris, 1949.

[20] Problema, aparent colaterală față de magma discuției noastre, merită măcar amintită în treacăt, deoarece, dincolo de adevărul deja dovedit de un cunoscut cercetător român de azi — l-am numit pe Al. Dima — se afirmă încă o dată lărgirea ariei spirituale europene în care marxismul se constituise; spre sfîrșitul veacului trecut, într-o *metodă de viziune* generală a fenomenului literar prin Paul Lafargue (1842—1911) și prin Franz Mehring (1846—1919), la rîndul lor contemporani dacă nu aproape congeneri ai lui V.G. Plehanov, *precedați*, în multe din ideile lor, de C. Dobrogeanu-Gherea (vezi AL. DIMA, *Gherea în cadrul criticii europene*, în *Conceptul de literatură universală și contemporană. Studii teoretice și aplicative*, Editura Academiei R.S.R., București, 1967, pp. 175—181).

Scanned with OKEN Scanner

îndată că — în viziunea noastră — critica literară comparată și, în genere, literatura comparată au fost în fond dintotdeauna forme — era să zic: copiii bastarzi — ale (ai) sociologiei literaturii. Altfel zis, *comparatismul a fost sociologie dar s-a ignorat ca atare*. Abia în ultima vreme, mai precis de la Baldensperger încoace, vecinătatea celor două științe a fost conștientizată pînă la interferență. Părintele acestei joncțiuni intermetodologice a fost, repetăm, Fernand Baldensperger. Strălucitul comparatist francez a pus, după opinia noastră, bazele — a ceea ce J. Texte intuise mai înainte sugerînd o denumire inedită: *critică* sau *metodă comparativă — criticii literare comparate*.

„*Toute manifestation littéraire* — scria Baldensperger în 1921—, *esthétique en son essence, est sociale par tous ses contacts avec les groupes divers qui la préparent, l'accueillent, la condamnent, l'absorbent...*"[21]. Anii de afirmare ai criticii literare comparate coincid cu marea ecloziune a sociologiei în general, fenomene care au loc — să nu uităm — pe solul gîndirii marxiste, îmbogățită de teoria leninistă a reflectării. Aceste prime decenii ale veacului nostru înregistrează totodată curentul, sănătos, al *sociologizării esteticii*, urmat, după al doilea război mondial, de reversul, evident la fel de sănătos, al *estetizării sociologiei*. Acestei osmoze necesare și profitabile pentru dezvoltarea științei literaturii în general i s-au adăugat, în deceniile III—IV ale secolului XX, dezvoltarea lingvisticii — pe bazele sugerate de Ferdinand de Saussure — și marea contribuție a *formalismului rus*, continuat de Școala de la Praga.

Iată așadar tot atîtea repere care au nivelat terenul pentru instalarea viitoarei științe — a sociologiei literaturii — și transformarea ei treptată dintr-o *atitudine* (viziune) asupra literaturii, într-un *sistem*. Dar un sistem este mai mult și mai puțin decît o metodă; un sistem permite încorporarea tuturor elementelor noi care pot, la rîndu-le, să-l dezvolte ori să-i frîneze dezvoltarea. Pe cînd *metoda* indică limpede o înghețare a definițiilor, a conceptelor, a procedeelor de lucru ce se degajă din noțiuni, concepte, definiții.

---

[21] Vezi F. BALDENSPERGER, *La Littérature comparée, Le mot et la chose*, în « Revue de Littérature comparée », 1, Première Année, Janvier-Mars, 1921, p. 2.

2. Robert Escarpit sau sociologia literaturii dincolo de metode

Ce recunoștea, din toate aceste demersuri anterioare, *Sociologia literaturii* de R. Escarpit, apărută în 1958? Nimic sau aproape nimic, în chip *explicit*. Dar opusculul teoretic al vechiului *comparatist* — fost elev și discipol mărturisit al profesorului său, valorosul comparatist Jean-Marie Carré[22] — se legitima totuși ca o sinteză ideologică; originalitatea ei era cu atît mai mare, cu cît cartea și autorul se defineau printr-o amplă abordare *de frontieră* cu noua filosofie socială asupra artei în relație armonioasă cu descoperirile teoretice mai vechi sau mai noi ale comparatismului literar. Totodată, încă din această primă ediție a cărții, problematica istorică se axa în chip firesc pe o seamă importantă de conluzii și bune locuri comune ale teoriei literare. Încît, am putea spune fără exagerare — și parafrazînd o butadă mai veche a lui Lionel Landry despre estetica tomistă a anilor 20 — că, pentru oricine scria în deceniul al șaselea despre sociologia literaturii, deci inclusiv despre Robert Escarpit, climatul, sau, dacă vreți, reperele noului domeniu pluteau în aer: *Bos super tectum*[23]. Ideea sărea în ochi de la distanța „înălțimii" deja cîștigate.

Deși reluată ulterior în mai multe ediții succesive și adusă la zi cu fiecare ediție nouă, *Sociologia literaturii* rămîne în viziunea autorului ceea ce a fost dintru început: o investigare a domeniului literar prin prisma *determinanților socio-economici* ai *faptului literar* și *producătorului* acestuia, *scriitorul*. În sensul *acesta*, viziunea sociologică a fostului comparatist este realmente nouă, și *numai* în sensul acesta trebuie înțeleasă remarca autorului — inclusă întocmai în toate edițiile — privind „absența perspectivei sociologice (...) vizibilă chiar în cele mai bune manuale de istorie literară de tip tradițional" [24]. Pentru că, în adevăr, manualele de

---

[22] Dintre lucrările lui J.-M. CARRÉ merită amintite *Goethe en Angleterre*, *Fromentin en Egypte*, *Les Ecrivains français et le mirage allemand* etc.

[23] Ceea ce ar însemna în latină: *Boul pe acoperiș*. La origine: *Bos siculus super tectum*, porecla atribuită lui Toma d'Aquino.

[24] Vezi *Sociologie de la Littérature*, PUF, Collection „Que sais-je?", Paris, 1958, p. 5 dar și ediția a V-a, *mise à jour*, din 1973, p. 5.

istorie literară — nu numai cele franțuzești și numai cele de tip tradițional — ocoliseră (unele o mai fac și acum) *inserția economică* a scriitorului în societate. Ele omiteau (eludau?) pe de o parte, inserția scriitorului ca ființă socială, pe de altă parte, inserția însăși a obiectului produs de el, obiect numit *carte*. Primei întrebări-problemă, sociologul francez îi răspunde încă din primul capitol *(De ce o sociologie a literaturii?)* în paragrafele: *Literatură și societate, Istorie, Carte, lectură, literatură*, pentru ca, imediat apoi, după aceste *principii și metode* să se ocupe de *Producție*, de *Difuzare*, și, în final, de *Consum*. În cîmpul analizei, sînt invocate și, rînd pe rînd, izolate, noțiuni și concepte cărora estetica clasică și istoria literară nu le-au acordat cel mai adesea nici o importanță, fiind considerate ca aspecte extraliterare. Termeni ca *lectură, carte, scriitor* — conexați, subordonați, domeniului mai larg al literaturii — dar și *actul de a publica*, în raport cu *actul de creație* —, *circuitele difuzării, opera* și *publicul* (tipurile de *public literar*), *succesul și consumul* de carte — nu erau noi, nici acum două decenii în urmă, nici mai înainte. *Nouă* este forma sau mai degrabă nou este unghiul din care privește și îi abordează Robert Escarpit: reluîndu-i, autorul îi învestește cu drepturi legitime pentru configurarea unui domeniu nou, pe care l-am numi o *economie politică a literaturii*, iar, judecat în sens mai larg, un dicționar de *filosofie practică a literaturii* [25].

Dacă armătura teoretică a înaintașilor lipsea [26] în prima formă a cărții, nu e mai puțin adevărat că una din cauze este însăși această viziune — de insertare a scriitorului și literaturii în sistemul economic al societății — viziune a cărei organizare metodologică aparține cu prioritate sociologului

---

[25] Este și rațiunea pentru care am considerat util ca textul cărții lui R. Escarpit — în forma lui editorială, relativ recent revizuită (1973) — să fie antologat și tradus în întregime în cartea de față.

[26] În edițiile ulterioare, autorul a operat un *feedback* bibliografic necesar; nu lipsesc nici Lukács, nici Goldmann, nici A. Memmi sau J. Leenhardt, pentru a nu mai vorbi de numeroșii confrați comparatiști de ieri și de azi, ale căror cercetări s-au apropiat mai mult sau mai puțin conștient de sociologia literaturii. Cît privește redefinirea unor noțiuni — închegate într-un statut estetic aparent normativ, deci „indiscutabil" — cercetarea sociologului se sprijină nu o dată pe eforturile semioticii, ale lingvisticii deschise, ale formaliștilor ruși...

Scanned with OKEN Scanner

de la Bordeaux. Dealtminteri, începuturile unei astfel de abordări a faptului literar și a *situării* socioeconomice a scriitorului sînt mai vechi. Ele au fost marcate de o inițiativă pe care sociologul — dar și scriitorul — a avut-o în anii '50, cînd a lansat, împreună cu prozatorul Armand Lanoux, o colecție care s-a intitulat „De quoi vivaient-ils?" (adică scriitorii) [27]. O colecție de studii care păcătuia poate prin exces biografic dar, în nici un caz, prin intenții ideologice concrete. Sub auspiciile ei, au apărut monografii pe această temă dedicate unor Balzac, Voltaire, Tolstoi, Verlaine... Odiseea, să-i zicem economică — a vieții lui Byron — atît de bogată în aspecte și tribulații de această natură, unele insolite și ignorate de istoricii literari dintr-o „sfială snoabă" — i-a revenit lui Robert Escarpit. El semnează, în 1952, eseul *De quoi vivait Byron* prefațat de André Maurois care, încă din primele fraze, deliniază magistral problema: „Una din trăsăturile geniului balzacian a fost aceea de a recunoaște importanța banului într-o societate anume și de a îndrăzni să facă din bogăție și din sărăcie — din simpatia și din ura pe care acestea le dezvoltă — elemente de roman. Un om nu există decît într-un grup social, în cadrul căruia resursele sale materiale și maniera de a le dobîndi îi asigură un loc bine definit. Caracterul unui erou (de roman sau de biografie) este privat *de o dimensiune* dacă cititorul ignoră acest aspect al vieții sale" [*s.n*] [28].

Oare e nevoie să mai pledăm pentru importanța unor astfel de aspecte în evaluarea vieții — și, în multe privințe, chiar a operei — unui scriitor? Mai ales cînd e vorba de creatori ca Balzac, ca Voltaire și chiar ca strălucitul boem Verlaine? Dar în cazul lui Byron? E mai bine să acreditäm la nesfîrșit imaginea falsă a unui spirit aristocratico-vulcanic, eliberat de orice gestiuni, situat deasupra cotidianului mărunt cînd, în realitate, poetul își administra îndeaproape (dez) ordinea financiară? Ne-am mai putea explica oare concreteței eroică a organizării *Brigăzii Internaționale* — în favoarea mișcării de eliberare grecești — dacă am ignora *substanța*

---

[27] În legătură cu geneza acestei colecții, vezi interviul cu R. Escarpit, în *op. cit.*, pp. 174—175.

[28] Vezi *De quoi vivait Byron*, préface par André Maurois, Editions Deux Rives, Paris, 1952, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

economică a acestei hotărîri care a echivalat cu sacrificarea întregii sale averi? Iată „detalii" de care sociologul Escarpit, departe de a se jena, le despoaie din arhive, din scrisori și jurnale și le dă la iveală cu exactitate matematică. Rezultatul nu este deloc cel sperat de esteticienii „rușinați", ci dimpotrivă: se obține o efigie a personalității byroniene mult mai adevărată, mult mai aproape de completitudine și de noblețea, în fine luminată, a unui caracter tumultuos, contradictoriu, orgolios la limită dar demn de *sacrificiu*. Fiindcă, în ordine logică, a părăsi palatul Mocenigo din Veneția și cohorta unor admiratoare frumoase — care, pe lîngă mitul Byron, rîvneau deopotrivă imaginea ... palpabilă a acestui mit — a părăsi liniștea unui *dolce far niente* pentru o viață plină de neajunsuri, dar înainte de toate, pentru o cauză asumată — nu înseamnă, în fond, un sacrificiu? Dar acest sacrificiu — demonstrează Escarpit, după care am și narat cele de mai sus — nu era posibil fără o „bază" financiară clară: grație acesteia a putut Byron să inițieze *Brigada Internațională*, să împrumute cu bani pe șefii mișcării grecești și să întrețină o mică armată (de peste 500 de ostași).

În asemenea condiții, determinate limpede, investigația psihosociologică nu cade, cu toate acestea, în capcana detaliului nesemnificativ. Imaginea anecdotică a „cutiei cu țechini" — lansată ca adevăr de Walter Scott și rememorată de Th. Moore [29] — „este, lăsînd gluma la o parte, puțin tendențioasă. Ea evocă spectacolul dezagreabil al unui Shylock sau Volpone — amîndoi notabili din Veneția — numărîndu-și banii cu delectarea avarului înrăit". După care, istoricul literar, în ipostaza observatorului lucid, exclamă cu indignarea unui moralist necruțător, ghilimetînd imaginar o „gură a lumii" care completa *volens nolens*, mai mult sau mai puțin insidios, *legenda* Byron: „Lordului Byron începe să-i placă banul: la naiba! Dar niciodată lui nu i-a displăcut banul — cui îi displace în fond?"[30].

Am apelat anume la acest exemplu care ar putea fi invocat de unii pentru a combate emergența biografismului în sinteza sociologică; dar am văzut, din textul citat, că detaliul este utilizat tocmai împotriva exceselor speculative de-

---

[29] Vezi, în *Carte*, cap. III (fragment), *Cutia cu țechini*.
[30] Ibidem.

puse — dimpreună cu documentul — la crematoriul inutilităților.

Dar, cu toate aceste elemente, — atît de necesare pentru reconstituirea universului existențial — se poate pătrunde în celălalt univers al creației, se pot deschide porțile de taină ale operei? Spuneam că asemenea repere pot fi oricînd un adjuvant al cercetării estetice, al exegezei mai pe scurt, dar numai cu ele nu se ajunge la izolarea și sinteza dimensiunilor creației. Numai cu harta, nu vei da niciodată de filonul de aur; dar, ajutat de unelte și de busola bunului simț, șansele sporesc. Dovadă că — pentru a părăsi metafora —, abordînd într-un studiu amplu *modurile* gîndirii literare byroniene [31], R. Escarpit a făcut, și de data aceasta, apelul necesar la harta unei biografii frămîntate, dar, în contextul complex, pluriform, al operei a intrat cu uneltele esteticii sociologice deschise. Situat în epocă, în matca sensibilității romantice — în dialogul învolburat dintre *le moi et le monde* —, definit în raport cu filosofia timpului... dar și cu evenimentele epocii, poetul este urmărit în arta operei și în tehnica vie a mijloacelor literare. Acestea din urmă sînt prezentate comparativ cu spiritul literar al vremii și, tocmai de aceea, izolate în originalitatea lor puternică, în *reconstruirea* personalității lui Byron, poetul și artistul de geniu care își conturează convingător dreptul la un *temperament* literar inconfundabil. Sondarea operei, descoperirea ei, în părți și în întreg, se realizează conștient pe un fundal subsecvent polemic cu normele istoriei literare și esteticii clasice. Dovadă, printre altele, această introducere în dialogul dintre *le moi et le monde*, în care — cum pledează autorul — nu structura romantică își spune cuvîntul, ci natura însăși a poetului: „Neîncetata modificare a raporturilor dintre *eu* și *lume* în opera lui Byron — modificare mai degrabă de natură decît de structură — ne împiedecă să descoperim în operă marile teme lirice, așa cum au fost ele definite de Brunetière; chiar dacă acestea există, ele există sub formă de pulbere indistinctă“ [32]. Așadar, marile confesiuni sînt posibile, adevărate, existente desigur în întreaga operă byroniană *cum grano salis*, dar mai ales în

[31] Vezi *Lord Byron. Un tempérament littéraire*. Les Grandes Etudes. Le cercle du Livre (vol. I), Paris, 1955; (vol. II), Paris, 1957. *N.B.* Cele două volume constituie și teza de *doctorat d'état* a lui R. Escarpit.

[32] Idem, vol. I, p. 192.

tainica arhitectură a *atitudinii*. „Mesajul lui Byron — conclude Escarpit — nefiind eficient decît prin manifestare imediată, nu putem spera ca unitatea lui să-i fie asigurată limpede de teme generale, universale. Această unitate există, totuși, dar ea este de alt ordin: ea se află în conduită, în comportament. Aici trebuie să o căutăm. Și un singur cuvînt o definește — unitatea [*n.n*] — cu adevărat: *atitudinea*"[33].

Sînt momente cînd asupra unor părți ale operei se emit sau se pot emite decizii imediate, dar un scepticism intelectual sănătos ne obligă să fim reticenți față de orice concluzii definitive cu titlu de generalizare. Chiar și atunci cînd destinul cercetării ne scoate în cale mina de aur a ineditului. Astfel procedează autorul vastei monografii dedicată temperamentului literar al lui Byron, dînd la iveală, pentru prima dată în istoriografia marelui poet, discursurile sale parlamentare. Citează *in extenso* pentru a ne convinge că ne aflăm în fața unui spirit vulcanic, însetat de adevăr, aflat mereu în poziție de luptă, deci demascator neîmblînzit al nedreptății — căruia-i lipsește însă abila strategie de a obține victoria, (numai) cu adevărul în mînă. „În discursurile sale parlamentare — notează exegetul francez — Byron nu întrebuințează prosopopeea, dar vorbește pentru el însuși. El evită și injuria și invectiva. Dar cu toate acestea, el nu se ridică la generalizări senine și, dacă dizertează, dizertația lui rămîne agresivă. Războiul psihologic se substituie războiului pur și simplu. (...) Este un atac oblic, supus legilor retoricii"[34].

Nu altminteri procedează sociologul francez aprofundînd viața și opera unui alt personaj istoric al literelor englezești, deopotrivă de iubit, instituționalizat în viață — mai mult din interese politice, favorabile imperiului britanic — pentru a fi apoi uitat în propria-i țară și iarăși reabilitat, într-o

---

[33] Ibidem, vol. I, p. 194.

[34] Ibidem, vol. I, cap. *Le Monde Rhétorique. L'offensive*, pp. 44, 46. *N.B.* Tocmai în dorința de a ilustra luciditatea cercetătorului în tratarea „eroilor" săi literari, în antologia de față, am ales nu analizele și sintezele dedicate operei byroniene — desigur mai importante dar dificil fragmentabile — ci o serie de anexe privind aspecte dintre cele mai controversate ale existenței poetului englez. După cum se vede, rediscutarea lor — în viziunea lui Escarpit — nu capătă importanța exagerată acordată odinioară de alți exegeți, dovedind totodată convergența metodelor în elaborarea *demersului critic, de critică sociologică*: psihologia literaturii, psihanaliză, antropologie, grafologie etc. (Vezi, în *Carte*, Anexele II, IV).

Scanned with OKEN Scanner

societate tot mai conștientă de necesitatea unor mari prefaceri, prevăzute cu mult înainte de poetul, prozatorul și gînditorul social care a fost Rudyard Kipling (pentru că despre el este vorba).

Să remarcăm așadar că sociologul francez nu-și alege deloc — din istoria literaturii universale — protagoniști comozi. El apelează, mai întotdeauna, la *cazuri*[35]. Și Kipling, autorul *Cărților Junglei* — universal și pe nedrept cunoscut în lume aproape exclusiv prin aceste cărți ca și prin celebrul *If*, epuizat și el de gnomii și de sensuri — a fost un asemenea caz. El este — demonstrează Escarpit — imaginea adevărată și totodată falsă a tot ce putea să însemne pentru o mare conștiință artistică „servituțile și mărețiile imperiale"[36]. De aici, nenumăratele contradicții — urmate de tot atîtea controverse datorate exegeților — ale unei personalități care *vedea* răul Imperiului, adică al colonialismului, dar se vedea nevoit, nu o dată constrîns de împrejurări, să-l susțină cu autoritatea sa spirituală (deviată, pînă la urmă, în încărcătură politică, de către autorități). Am relatat, pur și simplu, ideea *maîtresse* a cărții lui Robert Escarpit[37] în a cărei prefață autorul spune deschis următoarele: „A existat în Anglia un fel de « proces Kipling » care îngloba deopotrivă aspecte literare și aspecte politice. Consacrat prea de tînăr de către *cititori prea bătrîni*, Kipling a fost nevoit să treacă prin proba redescoperirii într-o vreme în care « intelligentsia » britanică făcea totul ca să-l uite"[38].

Programul estetic al cercetătorului este limpede enunțat (și aplicat riguros în carte) în aceeași *Prefață*: „Kipling nu a fost numai *martorul* Indiei. El a fost totodată martorul unui veac în curs de apariție; (...) el este poate unul dintre primii oameni care au avut o viziune mondială asupra a ceea ce avea să fie în curînd societatea veacului XX. El a spus președintelui Statelor Unite adevărul despre Statele

---

[35] O altă monografie care pledează pentru acest adevăr este cea dedicată lui *Hemingway* (*La Renaissance du livre*, Bruxelles, 1963).

[36] Cartea *Rudyard Kipling*, apărută în 1955 și publicată în ediție definitivă în 1970, se subintitulează *Servitudes et Grandeurs Impériales* (Editions Hachette, Paris, 1970).

[37] Identificabilă dealtminteri în capitolul final (X), *Dincolo de imperiu*, antologat în cartea de față, se înțelege și în aceste scopuri.

[38] Cf. *Préface* (ediția 1970), *op. cit.*, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

Unite mult înainte de a fi văzut cum, în America sau în Europa, ia naștere un mit al americanismului. (...) El a văzut limitele colonialismului, înainte ca aceste limite să fi fost atinse. Kipling a fost unul dintre primii — din generația sa — care s-a proclamat prieten și frate al *mașinii*, dar niciodată sclavul sau zelatorul ei. (...) Experiența lui de bază nu a fost aceea a luptei de clasă, dar — sigur — a declinului de idee colonială" [39].

Iată, pe scurt, cum arată în mișcare — adică în procesul investigării aplicative, la obiect — metoda lui R. Escarpit: a traversa opera și autorul ei, de-a lungul evenimentelor, pas la pas cu acel *Zeitgeist*, care definește climatul estetic-stilistic al operei, dar care nu „închide" omul în gesturi sau hotărîri prestabilite. Dacă o asemenea viziune este integral sociologică ni se pare greu să ne pronunțăm. Dar că efortul de a corobora, în chip conștient, dirijat, omul și opera — evenimentul politic și reflexul lui comportamental în biografia artistului — se vădește util și pe drept convocat în slujba adevărului estetic, iată ceva ce nu poate fi negat. Concepția aceasta provine dintr-o aplicare îndîrjită, minuțioasă, a relației dintre *literar* și *social* în serviciul nobil al ideii de *totalitate*, așa cum o sugerează, înainte de toate, filosofia estetică a lui Georg Lukács.

Criteriul *homologiei* propus de Goldmann, operant în multe cazuri — și îndeosebi aplicabil unor anumite structuri ale operei — se vădește insuficient în lupta pentru definirea *integralei* estetice.

Este și rațiunea pentru care, un eseu dedicat, de pildă, *Umorului* [40] se deschide cu o *impossible définition*. Se înțelege, autorul epuizează o serie de posibilități pentru a defini acest ...indefinibil concept, dar preferă să rămînă în pragul unor paradigme definitorii, decît să ia o decizie fără apel în fața unei noțiuni de un dinamism copleșitor, mereu insesizabil ca orice obiect în mișcare.

În fața unui asemenea *fluid* semantic, care este umorul, autorul eseului face el însuși — dar cu bună știință — umor, ironizînd mai precis pe „specialiștii" englezi care au ridicat

---

[39] Idem, p. 11.

[40] Vezi *L'Humour*, PUF, Collection „ Que sais-je?", Paris, 1ère édition 1960; 6ème édition, 1976.

ziduri de ceață și „au construit sisteme pline de subtile distincții verbale între umor, ironie, comic, burlesc, spirit, ridicol, grotesc și orice alte cuvinte care sînt bineînțeles dispuse să accepte conținutul explicativ ce li se oferă“ [41].

Demonstrația, prin analiză comparată, continuă pe acest ton, care nu se substituie în nici un caz ideii imperioase de adevăr; dar, prin excludere și negări succesive — procedeul ni se pare dialectic — se cîștigă timp și, pînă la urmă, chiar sufragiile unui cititor pe drept incredul și deloc dispus să absoarbă din capul locului o echivalență imuabilă. „Orice am face — scrie R. Escarpit — avem mereu două tipuri de definiție ireductibile una față de alta. Definiția istorică, descriptivă, urmează în Anglia și, eventual, și în alte țări, pista *cuvîntului*. Definiția teoretică, logică, urmează pista *lucrului*, a produsului de-a lungul mecanismului artei și gîndirii“[42].

Un alt exemplu — pentru a-l parafraza pe autor — îl constituie, de pildă, o discuție între un hispanist și un specialist în alte literaturi pe tema conceptului de *picaresc*; „schimbul de vederi — scrie Escarpit — are toate șansele să semene cu unul din cele mai amuzante dialoguri între surzi“[43].

Ne aflăm așadar în plină invazie a aproximativului filologic-semantist ori de cîte ori invocăm noțiunea de umor? Escarpit nu pune *întocmai* această întrebare; el o sugerează, cum am văzut, cu toată forța, tocmai pentru a face loc, în final, unei poziții de mijloc. Specialistul și cititorul obișnuit sînt „obligați“ să accepte pînă la urmă două definiții pe care autorul le propune cu o egală gravitate [44].

Propensiunea spre comparatism, pasiunea pentru istoria literară — sondată cu preponderență în zonele ei acute, în documentele ei plurisemnificative (Byron, Kipling, Hemingway) —, înclinația de a repune în discuție teritorii și concepte din cele mai controversate ale esteticii literare, își află în personalitatea lui Robert Escarpit un arbitru energic, dornic să-și spună cuvîntul în *ultima instanță*. Este aceasta, întotdeauna, instanța sociologiei literaturii? Ar fi riscant

---

[41] Idem, pp. 6—7.
[42] Ibidem, p. 6.
[43] Ibidem, p. 8.
[44] Vezi, *în Carte*, finalul paragrafului *Cuvîntul și lucrul*.

Scanned with OKEN Scanner

să afirmăm cu toată certitudinea, mai ales că, în nici una din aceste sinteze, nu descoperim *decît frînturi ale metodei*.

Ele, aceste secvențe sau frînturi ale viziunii sale metodologice devin vizibile — și totodată operante — îndeosebi pe teritoriul vieții și operei unor *scriitori-eveniment* (Byron, Kipling). Gestul ține mai degrabă de un scepticism activ — specific, spuneam, teoreticianului literar multilateral — decît de aprehensiunea față de sistemul propriilor rigori științifice. El ne propune astfel figura unui ascet al cercetării care se opune *eo facto* oricăror legislații dogmatice, chiar cînd aceste norme s-au născut sub pana gîndirii sale. O asemenea atitudine însă ne spune totodată ceva și despre *dreptul la limită*. Fiindcă nu metoda impune subiectul și modalitatea de cercetare a subiectului ci — realitatea o confirmă — tocmai viceversa.

O dovedesc multe alte lucrări ale comparatistului și sociologului, studiile universitarului, ca și, la fel de numeroase, cercetările — separate sau în colectiv — asupra relației Literatură-Societate, considerată sub diversele ei aspecte, în diferite epoci sociospirituale.

Astfel, este posibil și obligatoriu să ataci problema inserției economice a scriitorului cînd vorbești despre *profesiunea de scriitor* [45] — ca și problema relațiilor acestuia, ale scriitorului, cu factorii administrativi ai culturii și ai difuzării — dar mi se pare dificil să aplici criteriul economic cînd vorbești despre *realism* în general. În schimb, se poate foarte bine vorbi despre realism, raportînd conceptul sau metoda — cum a și făcut dealtfel R. Escarpit — la problema receptării publice. Este un unghi fertil de vedere, pe care sociologia literaturii — și mă refer deopotrivă la lucrările lui R. Escarpit [46] — l-a abordat nu o dată și pe care, într-un „Bulletin du Séminaire de Littérature générale", profesorul bordelez l-a chestionat încă o dată limpede: *„qu'est-ce le réalisme par rapport au public?"* [*s.n.*] [47]. A răspunde la o astfel de întrebare înseamnă a face loc unei multitudini de replici posibile din care, deocamdată, din lipsă de spațiu —

---

[45] Vezi, *în Carte*, masa rotundă organizată sub acest titlu.

[46] Vezi și *Literar și Social*, ed. cit.

[47] Vezi „Bulletin du Séminaire de Littérature générale", *Le Réalisme*, Université de Bordeaux, ILTAM, Fasc. VIII, Année 1959—1960, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

ne limităm la cîteva din cele invocate. „Vrăjitoarele din *Macbeth* nu mai constituie pentru noi un aspect realist pentru că, în general, noi cei de azi, nu mai credem în vrăjitoare, dar lucrurile stăteau altfel pentru publicul de pe vremea lui Shakespeare. Vrăjitoarele făceau atunci parte din realitate" [48]. „Care sînt apoi — se întreabă prof. Escarpit — raporturile dintre verism și realism? Cînd vorbim de artiștii americani, folosim un alt termen, acela de *hiperrealism*, de *expresionism* (de ex., apropos de Diego Rivera). (...) poate că sîntem înclinați să vedem magnificul sau oribilul chiar și acolo unde se află doar *intenția de a reproduce realitatea*" [*s.n*] [49].

Iată, așadar, atîția termeni — egalmente posibili — cu ajutorul cărora putem aborda, în viziune sociologică deschisă, concepte vechi în accepțiuni noi. Evident că, și în acest caz, ca și în altele — ca, de pildă, cînd vorbim de literatură și *subliteratură* [50] — dispunem de vaste posibilități de a aborda viziunea sociologică în colaborare imediată cu psihologia gustului public, cu evoluția genurilor și temelor artistice în istoria culturală a națiunilor. Vorbind, de pildă, despre *corrido*-ul mexican — un fel de anecdotă cîntată pe teme violente și comico-erotice — sociologul întrebuințează mijloacele comparatistului: alăturarea unor astfel de produse ale epicii populare mexicane cu așa-numitele *canard*(s) [51], din Franța veacului trecut, ni se pare a fi o tehnică de lucru extrem de fertilă în investigarea unor genuri și specii subliterare.

Marea șansă a unei metode literare — mai ales cînd nu se înfățișează ca o construcție definitivă — este de a nu refuza colaborarea cu alte procedee și tehnici de cercetare. Este o șansă de care ideologia literară profesată de Robert Escarpit știe să profite, invitîndu-ne la o permanentă meditație și reexaminare a concluziilor.

Rămîne să ne întrebăm acum *care este locul esteticii în concepția sociologică a lui R. Escarpit. Pretutindeni și nicăieri.* Fără a-i nega participarea la exegeza operei de artă și — cu atît mai puțin — la configurarea psihologiei scriitorului, a

---

48 Ibidem.

49 Ibidem.

50 Vezi, *în Carte*, o paradigmă a noțiunii: *Corrido-ul mexican*.

51 Zicale sau zvonuri versificate în manieră „groasă" (vezi iarăși, *Corrido-ul mexican*).

valorii acestuia în viață și a *supraviețuirii* [52] operei și autorului ei, sociologul nu convoacă totuși estetica la marele festin al ierarhiei literare. În viziunea lui, succesul provine din valoarea internă a operei dar se realizează (= se desăvîrșește) dincolo de granițele ei, *prin lectură*.

Rezultatul unei astfel de „legislații" ar fi, pe viu, următorul: Al. Dumas-tatăl = Balzac și amîndoi la un loc ar fi inferiori unor autori de romane polițiste de azi? !

Sîntem în punctul în care, cu regret sincer, ne despărțim de Escarpit. Reluînd un reproș pe care i l-am mai făcut o dată — în prefața cărții *Literar și Social* — vom spune în plus că sociologia literaturii cîștigă și va avea de cîștigat, dacă va colabora cu estetica. Altminteri, va cădea și ea în păcatul mai vechi sau mai nou al unor esteticieni, al unor poziții dogmatice — atît de discutate și, în fond reprobabile — în virtutea cărora opera de artă ar fi privată de orice soclu real, ivindu-se dintr-o incredibilă coliziune sau uzină de oglinzi interioare, fără nici o relație cu oceanul realității. Idee la care nu putem adera în nici un fel.

Dar pe care sociologul francez o admite, judecînd *valoarea exclusiv în cadrul procesului de comunicare*, adică, de la (sau începînd cu) pragul receptării. Poate că de aceea a și simțit nevoia să-și extindă sistemul, dincolo de astfel de limite...

3. De la sociologia cărții la teoria comunicării

Paralel cu activitatea de comparatist și sociolog literar, în căutarea unui sistem de critică sociologică, R. Escarpit a fost preocupat de literatură ca *act de informare* și mijloc de *comunicare*.

Drumul parcurs de gînditorul francez este sinuos și — cel puțin în ce privește refuzul conștient al domeniului estetic — nu arareori contradictoriu, ca să nu spunem incomplet. Astăzi chiar cînd în drumul acesta — încă neîncheiat dar

---

[52] Vezi R. ESCARPIT, *Succes și supraviețuire literară*, în *Literar și Social*, ed. cit., pp. 126—161.

deja de pe acum luminat de o activitate uriașă — constatăm o cotitură înspre teoria informației și a comunicării, ne putem întreba: de ce „pietonul" acesta neliniștit și-a părăsit brusc ținta anunțată la început? (Ținta aceasta părea să fie, și este în multe privințe atinsă: sociologia literaturii.) Încercînd să-și explice lui însuși această cotitură, Escarpit își explică opțiunile printr-un fenomen cultural — acela al *masificării* culturii și al raportului dintre acest fenomen, specific omenirii moderne, grație mijloacelor de comunicare și permanența *umanului* în general, nu o dată amenințat de agenți exteriori imprevizibili. „În ceea ce-l privește pe autorul acestor rînduri — scrie Escarpit — ideea directoare care l-a condus timp de douăzeci și cinci de ani de la literatură la sociologia cărții, apoi la teoria generală a informației și a comunicării, este că la anumite praguri critice de dimensiune, cantitativul se transformă în calitativ; este tocmai sensul acelei « revoluții culturale » din 1935, care a văzut ivindu-se la orizontul vieții, odată cu magazinul cu preț unic, produsele esteticii industriale și ornamentațiile metroului din Moscova, ceea ce ar fi putut fi și va fi, poate, instrumentul privilegiat al unei masificări a culturii: *cartea de buzunar*" [53].

În realitate, demersul intelectual întreprins de Escarpit este unul de natură pluridisciplinară: cum sociologia însăși este — prin chiar definiția ei — o știință asociată, era firesc ca bunurile și revizuirile dobîndite cu sprijinul ei să-l conducă, mai departe, la o inserție mult mai amplă: la situarea *literarului*, ca formă a mesajului uman, în rețeaua vastă a *scrisului și comunicării* [54]. O rețea la rîndul ei mult mai amplă, îmbogățită și diversificată de tipurile *oralului* (oralității) care au parcurs peste timp drumul de la *bouche-oreille* (ouïe-dire) la „cutia vorbitoare" (radioul) și monitorul TV. Intervenția sa în cîmpul cercetării informaționale era — avînd în vedere opiniile lui Mc Luhan, uneori pertinente, alteori minate de exclusivismul statistic — aceea a unui *practician* al literaturii. Comentatorul și consumatorul de literatură Robert Escarpit este, se știe, dublat de un romancier care, în multe

---

[53] Vezi *Teoria generală a informației și comunicării*, cap. 10, *Timpul sociologilor*, în *Carte*.

[54] Vezi *L'Ecrit et la Communication*, PUF, Collection „Que sais-je ?", Paris, 1973.

privințe, nu se situează în clivaj cu preocupările sale de cercetător. Este suficient să ne amintim că un roman ca *Le Littératron* prezintă imaginea fantastic-amenințătoare a unui robot — în stare să fabrice orice tip de literatură și să suplinească dramatic *eo facto* orice tip de scriitor, transformînd literatura într-o casă computerizată de comerț mondial — pentru a ne da seama că savantul îmbracă dintotdeauna toga unui umanist. Un umanist angajat fervent în slujba *logicii viului*, adică a eternității umanului în dimensiunile sale fundamentale.

A trece astfel din imperiul epistemelor fluctuante în apărarea substanței genuine a artei — chiar cu sprijinul nemijlocit al teoriei comunicării — înseamnă, în fond, a pleda pentru adevărurile dintotdeauna ale omului. *Dincolo* și *dincoace* de orice metodă.

4. Totalitatea și durata unei viziuni; disjuncții necesare

O veritabilă personalitate științifică notorie prin activitatea sa — cum este cea legată de numele lui Robert Escarpit — filtrează în chip dialectic o serie întreagă de metode și metodici, refuză cantonarea sau „înghețul" ideologic, optează pentru o viziune deschisă, conservîndu-și astfel dreptul de a reveni asupra unor aserțiuni depășite de vreme sau de spiritul progresiv al propriei sale gîndiri.

Singurul domeniu asupra căruia cel puțin deocamdată nu a ... revenit — păstrîndu-și adică mai vechea poziție — este cel *estetic*; fără a-l respinge *de plano*, sau în chip explicit, sociologul francez a amînat pînă acum elaborarea propriei sale concepții asupra *relației dintre sociologie și estetică*. Probabil o va face într-o carte viitoare sau poate că nu o va face niciodată; nimeni nu-i poate imputa pînă la urmă dreptul legitim la un astfel de *credo*.

În schimb, fără a lăsa vreo clipă să se înțeleagă faptul că ne îndoim de integritatea viziunii ideologice a lui R. Escarpit asupra domeniului multiform al *literarității*, vom menționa doar adevărul adevărat că sistemul gîndirii sale sociologice se axează *cu o firească preponderență pe realitățile lumii occidentale*.

Este o lume asupra căreia injoncțiunile sale teoretice, investigațiile sale concrete, aplicative, se materializează nu o dată în referințe de o memorabilă exactitate asertorică, în concluzii științifice laborioase și utile unei sociologii a literaturii inspirată de gîndirea marxistă.

Astfel, optica prin care Escarpit insertează pe scriitor în societatea (capitalistă) suferă, spuneam, de un *economism* uneori necesar, alteori exagerat; *scrisul* este văzut nu o dată ca o *problemă de bani*, ca o *afacere* (sic !). Ne aflăm, evident, în fața unei viziuni dinlăuntrul lucrurilor... Astfel, să remarcăm mai întîi că scriitorul occidental se vede pur și simplu *condamnat la succes*, propulsat adică spre cititor nu dintr-o funciară credință de a scrie pentru cineva, ci de a scrie *ceva*; ceva care să fie întotdeauna pe gustul publicului ale cărui enigme le deține exponențial editorul. (E vorba, mai ales, de editorul care se află în contract pe termen lung cu o anume categorie de autori.)

Să presupunem că lucrurile au, esențialmente, în lumea occidentală, această înfățișare propusă de R. Escarpit (deși procesarea lor în detaliu, pe un întreg alfabet de scriitori contemporani, nu conduce în multe cazuri la dictatura acestei soluții). Transferul operațional al unei asemenea situații în lumea socialistă — cu toate modificările de rigoare: substituirea editorului patronal cu o instituție de stat etc. — nu este, după opinia noastră, foarte inspirat. Mai întîi, pentru că nu se poate vorbi, în mod indistinct, de un sistem relațional — generalizat în țările socialiste — dintre autori și editurile de stat. Mai apoi, fiindcă — ne referim cel puțin la criteriile funcționale ale editurilor românești, mult mai familiare nouă — în ultimii ani îndeosebi, în unele țări socialiste, editurile au adoptat un sistem specific de planificare a producției care nu se mai bazează de multă vreme pe *cererea* instituției, ci pe *oferta* personală (a autorului) aflată, e drept, sub incidența unor interese reciproce.

Iată așadar, că unele referiri la relația concretă *literatură-scriitor-societate*, în țările socialiste, ne apar astăzi inexacte, depășite adică de realitățile acestor țări, aflate într-o perpetuă metamorfoză.

O serie de afirmații apodictice — așadar la antipodul celor vizibil asertorice, fondate pe realități particulare privitoare la inserția economică a scriitorului în societate, — se

află îndeosebi în masa rotundă a Centrului de Sociologie a Faptelor Literare din Bordeaux, cu privire la profesiunea de scriitor, la relațiile concrete ale acestuia, cu un anume tip de societate, într-un spațiu și timp date.

Astfel, nu se poate vorbi *grosso modo* — așa cum fac participanții mesei rotunde de la Bordeaux — doar despre trei tipuri de inserție economică a scriitorului în societate: *occidental*, *sovietic* și *chinez*. Ce înseamnă, în context, *occidental*? E tot una cu scriitorul care trăiește și lucrează în societatea de consum — indiferent de meridian? Greu de spus. Pe de altă parte, intră sau încap în această tipologie sumară scriitorii de azi din, de pildă, America Latină sau de pe continentul african? Oare nu există deosebiri importante între un scriitor belgian și un altul american—rezident, să spunem, în S.U.A.? În ce anume categorie tipologică poate fi integrat — din punctul de vedere al remunerării operei sale — un scriitor din Angola sau din Columbia? Compartimentarea extrem de rigidă prejudiciază, mai ales în asemenea cazuri, adevărul.

În ce ne privește, pornim de la ideea — după opinia noastră, mult mai aproape de realitate — că fiecare țară, indiferent de sistem, oferă situația sa proprie în cazul acestei probleme, care o particularizează, o deosebește — uneori, în chip profund — de celelalte țări.

În altă ordine de idei, în cursul discuției se vorbește apoi de scriitorul „salariat", de scriitorul funcționar, „funcționarizat", din țările socialiste. Adevărul adevărat este că lucrurile nu stau deloc așa și nu se poate vorbi *sic et simpliciter* de o asemenea coercițiune materială. Scriitorul — cel puțin în țara noastră — este supus, în principiu, acelorași legi ale rentabilității; opera sa intră în sfera competiției materiale, cu toate ajutoarele pe care statul le pune la îndemînă: editare, difuzare (acțiuni coordonate de organisme de stat dar suportate de autor din chiar valoarea materială a cărții sale).

Referitor la cea de „a doua meserie" a scriitorului, în cursul dezbaterii — se va vedea — unii participanți se declară *pro*, alții mai ales *împotrivă* („Julien Gracq e profesor de istorie și aceasta nu-l împiedică să fie unul din cei mai buni romancieri ai noștri" — afirmă B. Privat, pentru a se contrazice apoi, citînd exemplul lui Berlioz). Ne e greu să acceptăm apoi definiția pe care un distins prozator — l-am

numit pe Armand Lanoux — o propune celei de a doua meserii a scriitorului: „îngrozitoare"; „servitute definitivă" etc.

Nu de mult, într-o carte de eseuri de sociologia literaturii (*Nostalgia comunicării*, Editura Dacia, 1978) ne-am ocupat noi înșine — în mod independent și ignorînd, cum limpede mărturiseam și *acolo*, cercetările similare ale școlii de la Bordeaux — de profesia de scriitor, de implicațiile socioartistice ale unei astfel de „meserii", de cea *de a doua meserie a scriitorului*. Reluăm ca atare afirmațiile noastre care converg spre adevărul, confirmat de viață, că scriitorul de profesie trebuie și poate să profeseze și o a doua meserie. „Este apoi un loc comun să spunem — scriam în *Nostalgia comunicării* — că oriunde ar lucra un scriitor — deși un cadru adiacent preocupărilor lui este de preferat — faptul acesta nu-l va deservi niciodată. Căci, pe lîngă *experiența de carte* este nevoie de — ceea ce se cheamă cu un termen tocit pe nedrept — *experiența de viață*, care nu se cîștigă prin intuiție definitivă între patru pereți personali" (Cf. *op. cit.*, p. 110 și passim).

Altminteri — pentru a relua din cîmpul acelorași demonstrații — cum s-ar putea, concret, *evita* cea de a doua meserie a scriitorului? Din ce clipă anume, societatea ar trebui să-l „elibereze" — pe scriitor — de funcții? Sau, începînd de cînd scriitorul trebuie să renunțe el însuși la exercitarea celei de a doua meserii? De cînd absolvă facultatea? Absurd! În clipa cînd acesta devine membru al Uniunii Scriitorilor? La fel de absurd — fiindcă statutul de membru al Uniunii nu-i conferă implicit scriitorului posibilitatea de a se întreține *exclusiv* de pe urma acestei apartenențe, fără a mai scrie apoi nimic.

Oricum ai privi problema, cea de a doua meserie a scriitorului, aleasă, propusă, admisă pe cît posibil în *vecinătatea* preocupărilor sale, se vădește utilă, nu numai din punct de vedere economic; îi dă creatorului dreptul de a scrie *ad libitum*, adică mult mai aproape de preferințele și opțiunile sale, decît dintr-un cotidian impuls administrativ-material.

Cine se îndoiește de aceste adevăruri elementare este îndemnat să mediteze asupra chestiunii: care scriitor (fie el profesionist, consacrat ...) scrie în fiecare zi? Chiar admițînd că se documentează zilnic, spațiul și timpul documentării fac parte din spațiul vieții care — să nu uităm — este universal.

Scanned with OKEN Scanner

În altă ordine de idei, nu putem să nu remarcăm un anume dezacord teoretic în limpezirea conceptului de *masificare a culturii* în țările socialiste. Într-un studiu mai vechi din *Literar și Social* — reluat dealtminteri în antologia noastră — Robert Escarpit vorbea de o ecloziune și răspîndire democratică a bunurilor culturale în socialism, societate care tinde și reușește în principiu să excludă persistența elitelor și să egalizeze *ipso facto* căile de acces. Străvechea opoziție dintre *demos* și *laos* — pentru a prelua termenii lui Escarpit — nu mai are, în socialism, șanse de supraviețuire. Reluînd această idee în *Théorie générale de l'information et de la communication* (vezi, *în Carte*, cap. *Epoca sociologilor*), sociologul de la Bordeaux vorbește de data aceasta de o eternă și fatală *masificare segregaționistă* a culturii. Chiar acceptînd pentru o clipă *determinarea* propusă — și recunoscînd, în fond, că și în sistemul socialist, ansamblurile-grup intelectuale sînt mai cultivate decît ansamblul claselor: muncitoare, țărănești — nu se poate nega dialogul mult mai organizat, adică negentropic, dintre publicul intelectual și publicul de tip muncitoresc. Un dialog, în cadrul căruia singura inegalitate de șanse ține — dar aceasta e firesc — de profesiunea diferită a celor două tipuri de public.

Tot în capitolul citat din *Teoria comunicării* ni se propune o meditație activă și subsecvent comparabilă între *ierarhia militară* și *ierarhia culturală*.

Nu punem în discuție originalitatea acestui punct de vedere, prezentat dealtminteri în termeni clari de către autorul lui. Faptul că l-am antologat, propunîndu-l spre lectură cititorului român, indică deferența noastră față de o asemenea viziune, care — nici ea — n-ar putea fi însă generalizată *ad infinitum*.

Tradițiile culturii, universul procedural al preluării și dezvoltării acestora — infinit specific de la o țară la alta, de la un sistem politic la altul — țin de organizarea social-culturală proprie fiecărei țări, funcție de etapele dezvoltării ei politice și economico-sociale.

Dar, cum spuneam, gîndirea teoretică a lui Robert Escarpit este esențialmente coordonată de surse ideologice marxiste pe care profesorul de la Bordeaux le-a indicat nu o dată în chip explicit. Aceasta nu înseamnă că, transplantată în fenomenologia concretă a *literarului*, ea conduce în chip neapărat

și întotdeauna la o praxiologie universală. Aceasta nu înseamnă că o idee sau o noțiune, chiar dezbătute minuțios, nu pot primi — într-un alt context ideologic — alte accepțiuni, caracteristici și note diferite, deosebitoare, de la un meridian la altul; primind totodată — e firesc — alte soluții, corespondente sau armonizate cu un anume regim de existență. Există, se știe, concepte care, aplicabile într-un spațiu, explică metoda și certifică demersul teoretic; altele, mai ales cînd se fondează pe o „bibliografie" evenimențială, istorică, mai veche, pot să invalideze, cum am și constatat, anumite afirmații.

Este și rațiunea pentru care am ținut să operăm în final aceste cîteva disocieri de gîndirea bogată și efervescentă a unuia din cei mai strălucițti teoreticieni ai mișcării literare de azi.

Am făcut-o, sîntem convinși, cu acordul tacit al umanistului francez, care consideră disputa de idei drept o cale firească a progresului.

Or, arta, literatura, nu pot trăi în afara legilor progresului; iar progresul, la rîndul lui, nu poate fi conceput *în afara geografiei și istoriei Adevărului*.

CONSTANTIN CRIȘAN

Scanned with OKEN Scanner

ROBERT ESCARPIT — Tabel biobibliografic

Născut la 24 aprilie 1918 în Saint-Macaire (Gironde), căsătorit, trei copii.

Titluri științifice:

Elev al Școlii Normale Superioare — încheiată în 1938.
1942 Licențiat în engleză.
1952 Doctor în litere.
Doctor Honoris causa al Universității libere din Bruxelles.
Doctor Honoris causa al Universității din Loughborough,
Comandor al *Vulturului Aztec* (Mexic).
1939—1945; în timpul războiului, a luptat în Rezistența franceză. Pentru merite deosebite, a obținut „Crucea de război".

Funcții anterioare:

1943—1945 Profesor la liceul din Arcachon.
1945—1949 Secretar general, apoi Director al Institutului Francez pentru America Latină, din Mexic.
1949—1970 Profesor de literatură comparată la Universitatea din Bordeaux.
1970—1975 Director al Institutului Universitar de Tehnologie din Bordeaux.
1975—1978 Rector al Universității din Bordeaux III.

Scanned with OKEN Scanner

Funcții actuale:

Profesor de teoria informației și a comunicării la Universitatea din Bordeaux III.
Director al Institutului de Literatură și Tehnici Artistice de Masă (ILTAM).
Membru al Comisiei Naționale Franceze pentru UNESCO (Vice-președinte al Comitetului de informare).

Activități recente:

Misiuni efectuate la cererea UNESCO, privind programele de dezvoltare a cărții.

1967 misiune pentru UNESCO: Pakistan, India, Ceylon, [Sri Lanka], Iran.

1968 misiune pentru UNESCO: Conferința regională a cărții de la Accra.

1969 misiune pentru UNESCO: Chile, Argentina, Brazilia, Mexic, Columbia.

1971 misiune pentru Comitetul Național de Cercetare Științifică (CNRS) în Japonia.

1972 misiune pentru UNESCO: 1/ Mali 2/ Senegal, Coasta de Fildeș, Camerun, Gabon.
misiune în Canada, la cererea Asociațiilor de bibliotecari și editori canadieni.

1973 misiune în Iugoslavia, la cererea Bibliotecii naționale din Serbia.

1978 misiune pentru UNESCO în Mexic.

Alte numeroase misiuni de instruire și cercetare au fost efectuate în diferite Universități din majoritatea țărilor europene și în Africa de Nord.

Opere:

Teza principală: *Lord Byron, un tempérament littéraire*, Le Cercle du Livre, Paris, 1957.

Teza secundară: *L'Angleterre dans l'oeuvre de Mme de Staël*, Didier, Paris, 1954.

Scanned with OKEN Scanner

A. Critică, istorie literară și civilizație

1. *Domeniul francez*

Historia de la literatura francesa, Fondo de Cultura Economica, Mexico, 1948.
Articolul *Benjamin Constant*, în *Encyclopaedia Britannica*, ed. 1963.
Articolul *Madame de Staël*, în *Encyclopaedia Britannica*, ed. 1965.
Histoire de l'histoire de la littérature, în *Histoire des littératures*, *3*, Encyclopédie de la Pléïade, Paris, 1958, pp. 1737—1880.

2. *Domeniul englez*

De quoi vivait Byron, Deux Rives, Paris, 1951.
Précis d'histoire de la littérature anglaise, Hachette, Paris, 1953.
Guide anglais (avec J. Dulck), Hachette, Paris, 1954.
Rudyard Kipling, Hachette, Paris, 1955.
Hemingway, La Renaissance du livre, Bruxelles, 1964.
Byron, Seghers, Paris, 1965.

Articole și colaborări:

Madame de Staël et le ménage Byron, Langues modernes, 1951.
Byron à Venise, Primul congres al Asociației Internaționale de Literatură Comparată (AILC), Veneția, 1955.
Traducerea lui Byron în franceză, Congresul al 7-lea al Asociației de studii franceze, Paris, 1955.
Historire de la littérature anglaise et histoire de la littérature des Etats-Unis, în *l'Historire mondiale des littératures*, Paris, 1961.
Les littératures de langue anglaise, în *l'Encyclopédie Française*, Paris, 1963
De Punch à Mad; les bases sociales du comique dans la presse satirique de langue anglaise, în „Etudes anglaises", 25, 1966, pp. 166—185.
Byron, figure politique, în „Romantisme, revue de la société des études romantiques", 7, 1974, pp. 7—15.
Réévaluation de l'humour, „Revue française d'études américaines", 4, octobre, 1977, pp. 17—22.

Scanned with OKEN Scanner

3. *Domeniul spaniol*

Contracorrientes Mexicanas, Mexico, 1957.
Guide hispanique (cu F. Bergès și G. Larrieu), Hachette, Paris, 1959.

Articole și colaborări:

Le Roman Caraïbe vu de Mexico în „Revue de littérature comparée", 1947.
Rencontre de religions au Mexique, în „Annales, Economie, Sociétés, Civilisation", 1948.
Le savoir-vivre au Mexique, în „Le Savoir-vivre international", 1951.
La Révolution agraire au Mexique, în „Les Cahiers d'Outre-Mer", 1952.
Le Rire au Mexique, în *Le Tour du Monde du rire*, 1952.
La littérature mexicaine, în *Le Guide Odé Mexique*, 1953.

B. Sociologia literaturii și cartea

1. *Lucrări*

Sociologie de la Littérature, PUF, Paris, 1958, 124 p. Tradusă în 12 limbi.
L'Humour, PUF, Paris, 1959, 124 p. Tradusă în 12 limbi.
La Révolution du livre, PUF, UNESCO, Paris, 1965. Adaptată în 10 limbi, 163 p., reed. în 1969 și 1972.
L'Ecrit et la communication, PUF, Paris, 1973, 123 p. Versiune spaniolă: Ed. Castalia, Madrid, 1975.

În colaborare:
cu R. Barker, *La Faim de lire*, PUF, UNESCO, Paris, 1973, 169 p. Tradusă în engleză.
cu N. Robine, *Atlas de la lecture à Bordeaux*, Centre de Sociologie des Faits Littéraires, Bordeaux, 1963, 56 p.
cu N. Robine, *Le livre et le conscrit*, Cercle de la librairie, Paris, SOBODI, Bordeaux, 1966, 109 p.
cu M. Lebas, *Nouvel Atlas de la lecture à Bordeaux*, MSHA, Bordeaux, 1976, 91 p.

Scanned with OKEN Scanner

2. *Lucrări coordonate, cuprinzînd mai multe contribuții personale*

Le Littéraire et le Social, Elemente pentru o sociologie a literaturii, col. „Champs", 5, Flammarion, Paris, juin 1970, 317 p.

La littérature à l'heure du livre de poche, SOBODI, Bordeaux, 1966, 29 p.

Le Phénomène San Antonio, SOBODI, Bordeaux, 1965, 61 p.

La Profession d'écrivain, SOBODI, Bordeaux, 32 p., 1968.

„Bulletin du séminaire de littérature générale" din 1952 pînă în 1969.

Analyse de la périodisation littéraire, Ed. Universitaires, Paris, 1972.

cu Ch. Bouazis, *Systèmes partiels de communication*, col. „Maison des Sciences de l'Homme", Ed. Mouton, 1972, La Haye, Paris, 225 p.

„Le Discours social", Caiete ale ILTAM, revistă neperiodică ed. Ducros, Bordeaux, 1/august, 1970, 2/iunie, 1971, 3—4/1973.

cu J. Cain și J.H. Martin, *Le livre français, hier, aujourd'hui, demain*, Imprimerie Nationale, Paris, 1972, 408 p.

3. *Articole și colaborări*

Essai de sociologie littéraire de la Flandre, Actes du 2ème Congrès de SFIC, Lille, 1957.

Les Méthodes de la sociologie littéraire, Actes du 2 ème congrès de l'AILC, Chapel Hill, 1958.

L'Ecrivain et son public, Colocviu despre scriitor și public, Sarrebruck, 1960.

L'Acte littéraire est-il un acte de communication?, Colocviu despre teoria comunicării, Royaumont, 1960, și „Filoloski Pregled", Belgrad, 1—2, 1963, pp. 17—21.

Le Problème de l'âge dans la productivité littéraire, în „Bulletin des bibliothèques de France", 1960.

cu N. Robine, *Enquête préliminaire sur le vocabulaire de la critique littéraire*, în „Revue de la littérature comparée", 1961.

„Creative treason" as a key to literature, în „Yearbook of comparative literature", 1961.

Scanned with OKEN Scanner

Le livre et le journal, în „Revue française d'histoire du livre", IV (7), 1974, pp. 7—18.

L'impact des moyens modernes de communication sur l'édition, în „Revue des Lettres", juin, 1975, pp. 33—49.

Novation et massification, pp. 148—158, în *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains*, Centre d'Etudes et de Recherches Marxistes, Ed. Sociales, Paris, 1977, 400 p.

De la caricature à la bande dessinée, pp. 97—118, în *L'Enfant*, l'image et le recit édité par Denise Escarpit, Mouton, Paris, 1977, 155 p. (Publications de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 12).

Publier, pourquoi, comment?: les presses d'université, în „A paraître", 3 avril, 1978, pp. 13—14.

4. *Rapoarte efectuate pentru UNESCO*

Raport asupra situației cărții în Asia, 1967.

Raport de expert prezentat în Conferința de la Accra privind dezvoltarea cărții în regiunea africană de sud din Sahara, 1968.

Raport privind situația cărții în America Latină, 1969.

Proiect de raport UNESCO privind situația cărții în lume, 1972.

Raport privind situația cărții în Africa, 1973.

Proiect de raport UNESCO, *Ecossoc*, privind strategia cărții pentru următorul deceniu de dezvoltare, 1974.

Informe sobre el desarollo de la lectura en Mexico, 1978.

C. Teoria comunicării și a informației

1. *Lucrări*

Théorie générale de l'information et de la communication, Hachette, Paris, 1976, 220 p. *(Langue, Linguistique, Communication)*. Tradusă în spaniolă, Ed. Icaria, Barcelona, 1977.

2. *Articole și colaborări*

La publicité extérieure dans la cité de demain, în „Humanisme et entreprise", 32, 1970, pp. 45—50.

Scanned with OKEN Scanner

Les Billets du Monde, Pauvert, Paris, 1975.
Appelez-moi Thérèse, Flammarion, Paris, 1975.
Vivre la gauche, Flammarion, Paris, 1977.
Les Reportages de Rouletabosse, Magnard, Paris, 1978.

E. Activități jurnalistice

Rubrică zilnică în „Le Monde" încă din 1949.
Colaborări în „l'Express", „Nouvel Observateur", „Canard Enchainé" etc ...

Scanned with OKEN Scanner

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

După cum se poate constata, bibliografia activității științifice a lui Robert Escarpit însumează — lăsînd, evident, de o parte beletristica: nuvele, romane etc., precum și numeroasele articole și studii publicate în antologiile și analele unor congrese și simpozioane — peste 50 de volume. Nu intră în acest calcul nici sutele de articole, studii, eseuri pe diverse teme de teorie literară apărute în reviste de specialitate și nici acelea tipărite în diferite ziare și reviste extraliterare din Franța și din alte țări. În plus, la imaginea omului de știință ca și a scriitorului se adaugă — fără imixtiuni aparente — aceea a jurnalistului care, de peste 30 de ani, semnează aproape zilnic în „Le Monde" „pilula" *Au jour le jour*.

În fața unei activități pe cît de prodigioase, tot pe atît de diverse, șansele unei antologii esențiale diminuiază în chip amenințător.

Consultat personal asupra intenției și proiectului unei antologii, teoreticianul multilateral al literaturii, care este în fond R. Escarpit, ne-a lăsat deplina libertate, arătîndu-se el însuși curios în realizarea unei asemenea întreprinderi, care prefațează, scria domnia sa, „o eventuală alcătuire similară destinată unei edituri franceze".

Inutil să-l suspectăm de nesinceritate; dovadă că antologia odată încheiată, autorul și-a exprimat acordul pentru opțiunile noastre (ele, sperăm, nu sînt *numai* ale noastre, aspect la care ne-am gîndit dintru început).

Chiar *post factum*, o explicație totuși se impune de la sine: orice act de antologare dintr-o operă bogată și diversă pre-

supune o serie de preferințe. Or, a prefera înseamnă a proceda prin excludere sau, în orice caz, prin renunțare.

Am căutat să relevăm în antologia de față aspectele esențiale ale activității sociologice și de teoria comunicării, adică acele domenii pe care comparatistul de odinioară — și în mai mică măsură cel de acum — le ilustrează cu prepondere-nță. Am exclus dintru început studiile de literatură comparată în ciuda faptului că majoritatea acestora continuă să suscite interes. (Subliniez că această renunțare nu are nici o legătură cu afirmația avansată în studiul introductiv privind rolul pe care stadiul comparatist l-a avut asupra formării concepției și metodei sociologului de azi. O singură dovadă în sprijinul tezei: *L'Angleterre dans l'oeuvre de Mme de Staël* care indică aria preocupărilor lui R. Escarpit, atenția acordată de cercetător unuia (uneia) din „strămoșii" sociologiei literaturii.)

Cu excepția a două lucrări — *La Sociologie de la littérature* și *La Profession d'écrivain*, eseu dialogat cu participarea mai multor personalități, antologate și traduse în întregime — toate celelalte au fost supuse unui proces de selecție fragmentară care a urmărit fie acoperirea unei teme (netratată în altă parte), fie îmbrățișarea teoretică a unor concepte-cheie pentru ilustrarea domeniului sociologic. De exemplu: *Librăria și difuzarea de masă* (cap. 6 din *Revoluția cărții*) sau *Teatrul și Literatura* sau *Literar și Social* (studiul dedicat acestei relații este preluat din cartea *Literar și Social* de R. Escarpit și colectiv, apărută în 1974, la Editura Univers).

Este lesne de înțeles ce am urmărit prin cuprinderea integrală a cărții *Sociologia literaturii* care însumează în versiunea franceză (ediția din 1973, ultima) 127 de pagini. Cartea vehiculează aproape totalitatea terminologiei de sociologia literaturii — în viziunea cercetătorului francez —, constituind în același timp un spațiu posibil de confruntare cu alte metode și investigații teoretice dedicate aceluiași domeniu.

În spațiul, substanțial mai redus, dedicat studiilor privind teoria informației și a comunicării — aspecte spre care se îndreaptă cu precădere activitatea științifică a lui R. Escarpit din ultimii ani — cititorul va fi, probabil, surprins să descopere și unele cercetări legate de sociologia cărții (extrase

îndeosebi din cartea *L'Ecrit et la Communication*). O atare alăturare nu trebuie să mire, întrucît a studia cartea ca mijloc de comunicare — în competiție cu mass media și cu toate celelalte media (multi media, cum li se spune), constituentele de azi ale procesului de comunicare — înseamnă a o insera în cadrul unui proces mai amplu; un proces din care cartea literară nu lipsește, dar nu se prezintă nici singură în fața lecturii și *informației* cititorului contemporan.

Prezența unei bibliografii ni s-a părut necesară atît cititorului de specialitate, cît și oricărui alt cititor care ar vrea să știe mai mult despre aria preocupărilor — inclusiv a temelor — abordate de teoreticianul francez [1].

Glosarul terminologic din finalul antologiei, elaborat în bună parte cu sprijinul autorului [2], în parte de antologator — termenii din urmă poartă un asterisc (×)așezat în fața rîndului — nu este, nici vorbă, un document de lucru exhaustiv. Am glosat numai termenii sau noțiunile care ni s-au părut mai dificili (e), sau mai puțin vehiculați (te) sau pur și simplu inediți (te). Sperăm că, în felul acesta, lectura va fi ușurată, cel puțin pentru cititorii mai puțin familiarizați cu tematica unor asemenea cercetări.

Trimiterile din subsol (citate, indicații bibliografice etc.) aparțin autorului: ori de cîte ori am considerat necesar, în versiunea românească am introdus *note* care poartă în subsolul paginii un *asterisc* (x) și, în final, precizarea (*N.T.*) între paranteze.

Trimiterea specificată astfel: *în Carte* îndeamnă cititorul la identificarea pasajului (citatului) în cuprinsul antologiei de față.

Un ultim cuvînt, pentru a aduce — și pe această cale — mulțumiri sincere editurilor franceze, îndeosebi editurii Presses Universitaires de France care au acordat cu bunăvoință *dreptul de autor* (*copyright*-ul) Editurii științifice și enciclopedice — întreprindere în care am fost sprijiniți îndeaproape

---

[1] O bibliografie sumară, îmbrățișînd activitatea altor numeroși sociologi sau cercetători literari, cu preocupări de frontieră cu sociologia literaturii, poate fi găsită în partea finală a cărții *Literar și Social* (Editura Univers, 1974). Atragem însă atenția că și atunci, și cu atît mai puțin acum, bibliografia citată, cuprinzînd și o bună parte din studiile românești, e departe de a fi completă. Fără îndoială că un spirit intrepid o va face odată.

[2] Vezi *nota* la *Glosar terminologic*.

de Robert Escarpit. A-i mulțumi, încă o dată, pentru această colaborare mi se pare, dincolo de orice amabilitate, o datorie.

Dar, întreaga întreprindere n-ar fi fost posibilă fără sprijinul devotat, fără inițiativa calificată, datorate dr. Mircea Mâciu, confrate întru cercetări sociologice și director al Editurii științifice și enciclopedice.

Mulțumirea din urmă se cuvine pe drept adresată redactorului de carte, Maria Stanciu, al cărei ajutor apropiat l-am simțit în permanență.

CONST. CRIȘAN

Scanned with OKEN Scanner

I. DISCURSURI TEORETICE, DEMERSURI PRACTICE

Scanned with OKEN Scanner

SOCIOLOGIA LITERATURII

(*Sociologie de la Littérature*,
Presses Universitaires de France,
cinquième édition mise à jour,
Paris, 1973)

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA I

PRINCIPII ȘI METODĂ

CAPITOLUL I

DE CE O SOCIOLOGIE A LITERATURII?

I. Literatură și societate

Orice fapt de literatură presupune scriitori, cărți și cititori, sau, pentru a vorbi mai general, creatori, opere și public. El se constituie astfel ca un circuit de schimburi care, prin intermediul unui aparat de transmisie extrem de complex, ce ține de artă și în același timp de tehnologie și comerț, unește niște indivizi bine definiți (chiar dacă nu întotdeauna cunoscuți în chip nominal), de o colectivitate mai mult sau mai puțin anonimă (dar limitată).

În orice punct al circuitului, prezența unor indivizi creatori pune probleme de interpretare psihologică, morală, filosofică; medierea operelor ridică probleme de estetică, de stil, de limbaj, de tehnică; în sfîrșit, existența unei colectivități-public ridică probleme de ordin istoric, politic, social și chiar economic.

Cu alte cuvinte, există — cel puțin — trei modalități de explorare a faptului literar.

Această triplă apartenență a literaturii la lumea spiritelor individuale, a formelor abstracte și a structurilor colective constituie însăși dificultatea unui astfel de studiu. Nu e prea ușor să ne reprezentăm fenomenele cu trei dimensiuni, mai ales cînd vrem să facem istorie. De fapt, istoria literară s-a rezumat secole de-a rîndul și se rezumă încă frecvent la studiul oamenilor și operelor — biografie spirituală și comentariu de text —, considerînd contextul colectiv un fel de decor, de ornament abandonat curiozităților istoriografiei politice.

Absența unei veritabile perspective sociologice se face simțită chiar în cele mai bune manuale de istorie literară de tip tradițional. Se întîmplă uneori ca autorii să aibă conștiința

Scanned with OKEN Scanner

unei dimensiuni sociale și chiar să încerce o reprezentare a ei, dar, în lipsa unei metode riguroase și adaptate acestui scop, rămîn de cele mai multe ori prizonierii schemei tradiționale a omului și operei. Profunzimile istoriei se află astfel strivite ca pe un ecran cu două dimensiuni, iar faptul literar suferă distorsiuni comparabile cu acelea vizibile pe o hartă a lumii adusă la înfățișare de planiglob. Așa cum hărțile școlare ne arată în mod fals o enormă Alaskă strivind un Mexic foarte mic, tot așa doisprezece sau cincisprezece ani de Versailles strivesc, în secolul al XVII-lea, șaizeci de ani de viață literară franceză.

Aceste dificultăți nu vor fi niciodată eliminate complet. Chiar dacă o reprezentare perfectă este, practic, imposibilă, esențialul este ca exploratorii literaturii, biografi sau comentatori, istorici sau critici, să aibă asupra faptului literar — prezent sau trecut — o viziune completă și nedeformată. Pentru cunoașterea oamenilor, nu este lipsit de importanță faptul că scrisul constituie, în zilele noastre, o profesie — sau, oricum, o activitate lucrativă — ce se exercită în cadrul unor sisteme economice, a căror influență asupra creației este de netăgăduit. Pentru înțelegerea operelor, nu e lipsit de importanță faptul că — se știe, poate — cartea reprezintă un produs de manufactură distribuit comercial și deci supus legii cererii și ofertei. În sfîrșit, nu este lipsit de importanță, ca să spunem lucrurilor pe nume pînă la capăt, nici faptul că literatura reprezintă printre altele, — dar în mod incontestabil — ramura „producție" a industriei de carte, tot așa cum lectura constituie ramura „consum".

II. Istoric

Noțiunea de literatură, așa cum o concepem noi astăzi, datează din ultimii ani ai secolului al XVIII-lea. La origine, nu exista sintagma „a face" literatură, ci „a avea" literatură. Era marca apartenenței la categoria celor „cultivați". Pentru un contemporan al lui Voltaire, „literatura" se opune „publicului", dublet al poporului. E vorba de o aristocrație a culturii și, în măsura în care acesta este un fapt social, pro-

blema relațiilor dintre literatură și societate nu se pune deloc în mod conștient.

Începînd din secolul al XVI-lea se simte o oarecare evoluție ce se precipită odată cu veacul al XVIII-lea. Pe de o parte, cunoștințele se specializează, activitățile științifice și tehnice se separă în mod progresiv de literatura propriu-zisă, al cărei cerc se restrînge și tinde să se rezume la divertismentul pur. Sortită gratuității, literatura încearcă deja să stabilească între ea și colectivitate noi raporturi organice.

Pe de altă parte, aceleași progrese culturale și tehnice ce accentuează gratuitatea literaturii sporesc, în cadrul colectivității consumatoare, nevoia literară și multiplică mijloacele de schimb. Datorită invenției tiparului, dezvoltării unei industrii de carte, diminuării analfabetismului și, mai tîrziu, punerii în aplicare a tehnicilor audiovizuale, ceea ce constituia privilegiul caracteristic unei aristocrații de oameni cultivați devine ocupația culturală a unei elite burgheze relativ deschise și apoi, într-o epocă mai recentă, mijlocul de promovare intelectuală a maselor.

Specializarea, pe de o parte, și difuzarea, pe de altă parte, ating punctul critic pe la începutul lui 1800. Abia atunci literatura începe să devină conștientă de dimensiunea ei socială. Publicată la acea dată, lucrarea Doamnei de Staël, *Despre literatură considerată în raporturile sale cu instituțiile sociale*, este, poate, în Franța, prima tentativă de alăturare, într-un studiu sistematic, a noțiunilor de literatură și societate.

Doamna de Staël își definește intenția în *Discursul preliminar*: „Mi-am propus să cercetez care este influența religiei, a moravurilor și a legilor asupra literaturii, și care este influența literaturii asupra religiei, moravurilor și legilor“ [1].

Este vorba, în fond, de a extinde la literatură tratamentul pe care Montesquieu, unul din maeștrii intelectuali ai Doamnei de Staël, îl aplică istoriei dreptului ; se pune, de fapt, problema configurării, a *scrierii*, unui *Spirit al Literaturii*. Odată cu momentul în care, în vocabularul critic, cuvintele *modern* și *național* capătă un sens nou, se pune și problema explicării

[1] Mme de STAËL, *De la littérature, Discours préliminaire.*

diversității literaturii în timp și spațiu prin variațiile și trăsăturile specifice societăților omenești.

Zeitgeist, spiritul epocii și *Volksgeist*, spirit național: aceste două noțiuni fundamentale se nasc și se dezvoltă, prin preajma anului 1800, în cercul de prieteni germani ai Doamnei de Staël. Le vom regăsi, repartizate după o formulă ternară mai suplă, în doctrina lui Taine: rasa, mediul, momentul. Convergența acestor trei factori este cea care determină fenomenul literar.

Taine nu elucidase cu claritate noțiunea de „știință umană". Cu o jumătate de secol mai tîrziu, i-o reproșa astfel Gustave Lanson: „Analiza geniului poetic nu are nimic comun — în afară de nume — cu analiza zahărului"[2]. Schema sa despre rasă, mediu și moment e prea frustă pentru a îngloba toate aspectele unei realități infinit mai complexe. Mai ales că metodele sale nu sînt adaptate specificității faptului literar: dincolo de procedeele pe care le transpune brutal din domeniul științelor naturii, el nu dispune, pentru a aprofunda materia studiată, decît de mijloacele tradiționale ale criticii și istoriei literare: analiza biografică și comentariul de text.

Esența doctrinei tainiene se păstrează însă. De la Taine încoace, nici istoricii și nici criticii literari nu-și mai pot permite — deși ar dori-o uneori — să ignore determinările pe care circumstanțele exterioare, și în special cele sociale, le imprimă activității literare.

Economia fiind o știință umanistă, ne-am fi așteptat la mai multă eficiență din partea marxismului. Primii teoreticieni marxiști sînt, într-adevăr, foarte discreți în privința problemelor literare. Volumul în care au fost reunite scrierile lui Marx și Engels, *Despre literatură și artă*, nu este prea convingător. Abia odată cu Plehanov — la începutul secolului XX — începe să se închege, treptat, o adevărată teorie marxistă a literaturii care, bineînțeles, este esențialmente sociologică. Mai apoi, grija pentru eficiența politică a condus critica literară sovietică (și odată cu ea, critica literară comunistă) spre accentuarea mărturiei sociale adusă de operele literare.

---

[2] G. LANSON, *Méthodes de l'histoire littéraire*, în „Etudes françaises", 1er cahier, janvier, 1925, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

Iată în ce termeni definea această atitudine Vladimir Jdanov în 1956: „Literatura trebuie considerată în relația ei inseparabilă cu viața societății, în seria factorilor istorici și sociali ce-l influențează pe scriitor (...). Acesta exclude punctul de vedere subiectiv și arbitrar ce consideră fiecare carte o identitate independentă și izolată"[3]. Rezultă că această metodă „își ia ca prim criteriu în evaluarea operei de artă gradul de fidelitate cu care ea reprezintă realitatea, în toată complexitatea sa"[4].

Principala opoziție față de metoda sociologică din U.R.S.S. a fost cea a „formalismului". Condamnată oficial în cursul anilor '30, puternica școală formalistă pretindea că aplică o știință a esteticii, formelor și procedeelor artei literare[5]. Ea n-a fost decît un aspect dintr-o vastă mișcare ce-și are originea în Germania și în cadrul căreia se combină influențele filosofiei neohegeliene a lui Wilhelm Dilthey, ale criticii filologice și elemente de psihologie gestaltistă. Această *Literaturwissenschaft* sau știință a literaturii a constituit, începînd cu sfîrșitul secolului al XIX-lea pînă în zilele noastre, unul dintre cele mai serioase obstacole în calea apariției unei veritabile sociologii a literaturii.

Pe de altă parte, știința sociologică care, prin Comte, Spencer, Le Play, Durkheim, își asigurase calea spre o completă autonomie, lăsa de o parte literatura, domeniu complex, cu date și definiții extrem de neclare, care impunea un fel de respect uman.

Cît despre critica universitară, fără îndoială că literatura comparată, ultima născută dintre științele literare, a furnizat cel mai mare număr de inițiative interesante în acest domeniu.

Studiul marilor curente ale conștiinței colective, căruia Paul Hazard i-a consacrat o parte a operei sale[6], conduce spre această „istorie a ideilor", din care americanul Lovejoy și-a făcut o preocupare specializată și care, de acum înainte,

---

[3] (Tradus din) V. JDANOV, *Some recent Soviet studies in literature*, în „Soviet Literature", Moscova, 8, 1956, p. 141.

[4] Ibidem.

[5] Să remarcăm totuși că, între 1927 și 1930, a existat o sociologie „formalistă" a literaturii. A se vedea G. STRUVE, *L'Histoire de la littérature Soviétique*, Paris, 1946, pp. 226–229.

[6] P. HAZARD, *La crise de la conscience européenne*, Paris, 1935.

Scanned with OKEN Scanner

va fi indispensabilă unei adevărate înțelegeri a faptelor de literatură. Jean-Marie Carré și-a orientat elevii către problemele „mirajului" ridicate de viziunea deformată pe care o colectivitate națională o are despre o altă colectivitate prin mărturia scriitorilor [7].

Pentru istoria literară, una din ideile cele mai fecunde a fost, fără îndoială, aceea de generație, expusă într-un mod sistematic prin 1920 de un discipol al lui Cournot, François Mentré, în *Generațiile sociale*. Dar meritul de a fi dat pentru prima dată istoriografiei literare profunzimea sociologică care-i lipsea — printr-o folosire judicioasă a diviziunii pe generații — îi revine lui Albert Thibaudet, a cărui revoluționară *Istorie a literaturii franceze din 1780 pînă în zilele noastre* a apărut în 1937.

Lucrarea fundamentală a lui Henry Peyre, *Generațiile literare*, apărută în 1948, este cea care a arătat însemnătatea sociologică a „acestei probleme de inspirație colectivă, problema generațiilor literare"[8]. La aceste nume, îl putem adăuga pe cel al lui Guy Michaud care, în a sa *Introducere la o știință a literaturii*, apărută la Istanbul în 1950, a fost — din cîte știu — primul care a lansat explicit — printre mulți alții — ideea unei sociologii literare, așa cum o concepem noi acum.

Multă vreme, așadar, tendințele sociologice au fost exprimate sub forma unor idei directoare, și nu sub aceea a unui corp de metode. Ele au însoțit uneori tendințele formaliste: sociologia gustului a lui L.L.Schücking, limbajul ca element social al literaturii, al lui R. Wellek [9].

Primul sistem coerent de sociologie a literaturii, izvorît din ideile lui Georg Lukács, a fost formulat și sistematizat, după cel de-al doilea război mondial, de discipolul său, Lucien Goldmann.

Deși de inspirație marxistă, *structuralismul genetic* al lui L. Goldmann e conștient de problemele specific estetice. Iată ipoteza sa fundamentală: „caracterul colectiv al creației

---

[7] J.-M. CARRÉ, *Les écrivains français et le mirage allemand*, Paris, 1947.

[8] H. PEYRE, *Les générations littéraires*, Paris, 1948, El este acela care, prin 1950, m-a sfătuit să întreprind cercetări de sociologie literară.

[9] L. L. SCHÜCKING, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Leipzig, 1931; R. WELLEK și A. WARREN, *Theory of Literature*, New York, 1949.

Scanned with OKEN Scanner

literare provine din faptul că *structurile* universului operei sînt omologe cu structurile mentale ale anumitor grupuri sociale sau în relație inteligibilă cu acestea" [10].

Din 1960, dezvoltarea ideilor structuraliste a deschis noi perspective sociologiei literaturii; la început, în special sub influența lui Roland Barthes. Semiologia și semiotica au pus accentul pe text, ca element de inserție sociologică. Lucrările apărute în revista „Tel Quel" reprezintă punctul culminant al acestei tendințe, și ea de inspirație marxistă.

Tendința pe care o exprimă studiul de față, fără a nega legăturile sale cu aceste curente de gîndire, se bazează pe ideea fundamentală exprimată de Jean-Paul Sartre în *Qu' est-ce que la littérature?*, idee ce s-ar putea rezuma în felul următor: o carte nu există decît citită, iar literatura trebuie înțeleasă ca un proces de comunicare [11].

Pînă la o dată recentă, absența documentației făcea aproape imposibil studiul *in vivo* al fenomenelor sociologice ale literaturii. Din fericire, situația s-a ameliorat în mod sensibil după 1945.

În primul rînd, trebuie menționat rolul jucat de UNESCO: recensămintele întreprinse de diferitele sale organizații au permis obținerea unor informații — asupra aspectelor colective ale literaturii — pînă atunci inaccesibile. În 1956, raportul lui R.E. Barker, *Book for All*, făcea bilanțul unei documentații, din păcate încă fragmentară și conjecturală, dar utilizabilă ca bază de lucru.

La révolution du livre a lui R. Escarpit, în 1965, și studiul *La faim de lire* pregătit de R.E. Baker și R. Escarpit cu ocazia Anului Internațional al Cărții (1972) fac o sinteză a situației mondiale, ocupîndu-se în mod deosebit de țările în curs de dezvoltare. Cu timiditate, la început, dar apoi din ce în ce mai susținut, industria de carte s-a arătat deschisă ideii unei cercetări sistematice. În Franța, *Monografia editării*, publicată regulat din 1956 de *Cercle de la Librairie*, nu a încetat să se îmbogățească. Există acum studii sistematizate despre consumul literar, despre lectură, despre producția de carte, iar o adevărată știință bibliologică este în curs de constituire.

---

[10] L. GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, 1964, p. 226.
[11] J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, 1946.

Reuniunile de experți organizate de UNESCO în cadrul Programului de dezvoltare a Cărții și Centrele de Carte organizate ca urmare a acestuia, permit țărilor nou constituite să înlăture întîrzierea culturală, datorită unei politici de carte inteligent planificată.

Ajungem astfel la ceea ce constituie în zilele noastre și va constitui, fără îndoială, în viitor, motorul cel mai eficient al cercetărilor de sociologie literară: necesitatea unei politici de carte.

III. Pentru o politică a cărții

Cerință a înțelepciunii individuale odinioară, cunoașterea de sine este acum o exigență a înțelepciunii colective. În materie de literatură însă, regula societăților noastre pare a fi tocmai necunoașterea de sine. Promovarea maselor, vestită cu mai bine de un secol în urmă, dar devenită realitate ineluctabilă abia cu o generație înainte, a condus spre rejudecarea cetății prin trăsăturile ei materiale, neglijîndu-se în continuare cele culturale. Deși se vorbește mult despre ea, noțiunea de cultură populară rămîne pretutindeni marcată de un suflu misionar și paternalist ce trădează, în realitate, o neputință. Asemenea saurienilor microcefali din era secundară, cetatea cu un milion de oameni posedă o literatură la scara o mie.

De aceea nu e de mirare că această situație a îngrijorat organismele responsabile de politica socială. În ianuarie 1957, revista „Informations sociales", organ al Uniunii naționale a Caselor de Alocații familiale, a consacrat un număr special unei vaste anchete despre „literatură și marele public". Meritul ei este acela de a fi evocat aproape toate problemele sociologiei literare, iar publicarea sa poate fi considerată un pas decisiv către cercetarea ordonată [12].

De remarcat aici, în special, un articol al lui Gilbert Mury, intitulat *Une sociologie du livre est-elle possible?*, care

---

[12] Ancheta se constituie dintr-o serie de „mărturii" de valoare, desigur, inegală. La cererea lui René Mongé, redactorul șef al revistei și inițiatorul anchetei, eu am coordonat lucrarea și am comentat rezultatele.

Scanned with OKEN Scanner

justifică sociologia literară cu argumentul sociologiei religioase.

Pînă nu demult, orice cercetare obiectivă asupra credinței și practicilor religioase era considerată de către spiritele înalte drept un atentat împotriva oricărui tip de gîndire mistică. Astăzi, episcopatul catolic provoacă numeroase anchete de acest fel cu scopul de a adapta exigențelor realului acțiunea sa ecleziastă... Tot așa, oamenii cărții, de la scriitori la librari, ar avea, cu siguranță, de cîștigat: și-ar vedea dus la bun sfîrșit studiul sistematic privind publicul lor, ar cunoaște mai bine reacțiile acestuia și, în consecință, mijloacele de a-l atrage [13].

Gilbert Mury ne amintește la momentul potrivit că negustorii își au locul lor în templul Muzelor: prezentînd unele aspecte economice pe care religia le ignoră, literatura trebuie la rîndu-i să fie mai deschisă viziunii și considerațiilor sociologice. A vedea limpede în interiorul ei nu este deci o simplă necesitate de acțiune: este, în termeni exacți, o bună afacere. Asta nu înseamnă că trebuie să ne limităm doar la considerații comerciale. Iată ce scrie Diderot în *Lettre sur le commerce de la librairie*: „O eroare grosolană pe care o văd comisă fără încetare de cei ce se lasă amăgiți de maxime generale este aplicarea principiilor unei manufacturi de stofă la editarea unei cărți".

Sociologia literară trebuie să respecte particularitatea faptului literar. Afacere bună pentru omul de meserie, ea trebuie să fie o bună afacere și pentru cititor, sprijinind știința literară tradițională — istorică sau critică — în sarcinile ce-i sînt proprii. Aceste preocupări rămîn indirect ale sale: rolul ei e doar acela de a le concepe la scara societății.

Un astfel de program presupune o vastă desfășurare ce depășește posibilitățile unui om sau chiar ale unui grup izolat. În prima ediție a acestei cărți, publicată în 1958, nu puteam da decît o serie infimă de elemente rezultate din cercetarea unei părți deopotrivă infime din problemele ridicate. Dar acest lucru mi-a înlesnit contactul cu cercetătorii interesați de aceleași probleme și a stimulat dorința de noi căutări. Un congres ca acela al Asociației internaționale de Literatură comparată de la Bordeaux, din 1971, pe tema *Literatură și Societate*, a demonstrat că specialiștii universi-

[13] „Informations sociales", janvier, 1957, p. 64.

tari de literatură adoptă din ce în ce mai mult perspectiva sociologică.

Centrul de Sociologie a Faptelor Literare, creat la Bordeaux în 1959, și care funcționează în cadrul Institutului de literatură și tehnici artistice de masă (ILTAM), nu este singurul. La Bruxelles, sub auspiciile lui L. Goldmann, la Birmingham, sub auspiciile lui R. Hoggart și în multe alte locuri — America, Europa occidentală, țările socialiste — numeroase centre lucrează conform unor tendințe diverse. Sociologia literaturii se predă acum în Universități și ceea ce nu era decît un proiect în 1958 devine, încetul cu încetul, o realitate.

BIBLIOGRAFIE SUMARĂ

R. D. ALTICK, *The English Commun Reader*, Chicago, 1956.

P. ANGOULVENT, *L'édition française au pied du mur*, Paris, 1960.

G. BOLLEME, A. DUPRONT, J. EHRARD, F. FURET, D. ROCHE, J. ROGER, *Livre et société dans la France du XVIII^e siècle*, La Haye, 1965.

J. DUMAZEDIER, J. HASSENFORDER, *Eléments pour une sociclcgie comparée de la production, de la diffusion et de l'utilisation du livre*, Bibliographie de la France, Paris, 1963.

R. ESCARPIT, *La révclution du livre*, Paris, 1965.

R. ESCARPIT, *The Sociclcgy of Literature*, în *International Encyclopedie, of the Sccial Sciences*, New York, 1968.

R. ESCARPIT, CH. BOUAZIS, J. DUBOIS, R. ESTIVALS, G. MURRY, P. ORECCHIONI, N. ROBINE, H. ZALAMANSKY, *Le littéraire et le social*, Paris, 1970.

R. ESTIVALS, *La statistique biblicgraphique de la France au XVIII^e siècle*, La Haye, 1965.

L. GOLDMANN, *Le Dieu caché*, Paris, 1956.

L. GOLDMANN, *La sccicl cgie de la littérature*, în „Revue internationale de Sciences sociales", 4, 1967.

R. HOGGART, *The Uses of Literacy*, Londra, 1956.

J. LEENHARDT, *La sociclcgie de la littérature*, în „Revue internationale de Sciences sociales", 4, 1967.

G. LUKÁCS, *Literatur-Soziologie*, Neuwied, 1961.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL II

CUM POATE FI ABORDAT FAPTUL LITERAR?

I. Carte, lectură, literatură

Faptul literar ni se prezintă sub trei ipostaze principale: cartea, lectura, literatura. În limbajul curent, aceste trei noțiuni se substituie uneori una alteia. În realitate, ele se interferează doar parțial, iar limitele lor sînt extrem de imprecise.

A defini o carte nu e lucru ușor. Singura definiție relativ completă dată pînă acum e atît de vagă încît devine, practic, inutilizabilă: „Un suport de o anumită materie și dimensiune, eventual într-un anumit mod de îndoire și pliere, pe care sînt înscrise semne reprezentative ale anumitor date intelectuale“ [1]. Littré ezită între o definiție materială — „alăturarea mai multor caiete de pagini manuscrise sau imprimate“ — și una semiintelectuală — „lucrare de spirit, în proză sau versuri, de o întindere suficientă pentru alcătuirea cel puțin a unui volum“. Căutînd cuvîntul „volum“, vom găsi că este „o carte legată sau broșată“, ceea ce nu ne face să avansăm în cercetare.

În realitate, nu există *o* definiție a cărții. Fiecare țară, fiecare administrație o are pe *a sa*, sau pe *ale sale*. În Franța, numai Ministerul finanțelor are una pentru vamă și o alta pentru fisc! Adunarea generală a UNESCO din 1964 a recomandat adoptarea unei definiții statistice universale: „publicație neperiodică cuprinzînd cel puțin 49 de pagini“. Legislația canadiană, finlandeză, norvegiană acceptă cele 49 de pagini. Libanul și Africa de Sud mai cer una. Danemarca pretinde 60 de pagini. Ungaria 64, Irlanda, Italia și Monaco,

[1] Această definiție a lui Paul Otlet apare citată de E. de GROLIER în a sa *Histoire du livre*, collection „*Que sais-je*“, 620.

100 ! Și invers: Belgia se mulțumește cu 40 de pagini, Cehoslovacia cu 32, Islanda cu 17. Cît despre India, ea include și cea mai neînsemnată broșură în categoria cărților ! Definiția Angliei este de natură financiară: se consideră carte orice publicație al cărui preț este de cel puțin 6 pence [2].

Defectul tuturor acestor definiții constă în faptul că ele consideră cartea un obiect material, și nu un mijloc de schimb cultural. De multe ori, aceste definiții ar include mai degrabă mersul trenurilor, dar ar exclude cutare ediție școlară a unei piese de Racine sau Molière. Dacă unele din ele țin seama de conținutul cărții, e curios faptul că nici una nu ia în considerare *destinația* pentru care e făcută. Or, o carte — se știe — este o „mașină de citit" și lectura este cea care o definește: „Efortul conjugat al autorului și cititorului e cel care produce acel obiect concret și imaginar care este opera spiritului" (J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*).

Copiată, tipărită sau fotografiată, cartea are drept scop *multiplicarea* cuvîntului și, în același timp, conservarea lui: o carte pentru o singură persoană ar fi lipsită de orice sens. Se pare deci că numărul de cititori trebuie să apară, și el, în definiție. Or, unitatea statistică este *titlul*, și nu exemplarul. Abia după 1965 statisticile publicate de UNESCO menționează tirajele pentru unele țări.

Trebuie, deci, privite cu multă circumspecție statisticile publicate în diferite țări. În 1969, reieșea că „giganții" producției — adică țările ce publicaseră mai mult de 10 000 de titluri — erau în număr de 9: U.R.S.S. (74 611), S.U.A. (62 083), Germania Federală (33 454), Anglia (32 321), Japonia (31 009), Franța (21 958), Spania (20 031), India (13 723), Țările de Jos (11 204). Alte 14 țări publicau între 5 000 și 10 000 de titluri. În realitate, datele ar trebui în mod considerabil corijate, în funcție de criteriul definiției cărții și de faptul că publicațiile oficiale necomercializate sînt mai mult sau mai puțin decontate. Vom reține, totuși, faptul că 32 de țări dezvoltate, reprezentînd jumătate din adulții alfabetizați și copiii școlarizați dintr-o treime a populației mondiale, produc 80% din cărțile publicate în lume (496 000 titluri în 1969).

---

[2] După R. E. BARKER, *Books for all*, p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

Ținînd seama de importuri (prin traducere) și de reluări (prin traducere internă, ca în U.R.S.S.), statistica pe titluri ne poate da cel mult indicații asupra bogăției, varietății vieții intelectuale a unei țări și ne permite să evaluăm (desigur, cu aproximație) numărul și productivitatea scriitorilor săi; în schimb, nu ne furnizează nici o informație despre rolul lecturii în viața socială.

Pentru a analiza fenomenul lecturii, trebuie însă să ținem seama de tiraje — nu numai de cele ale industriei editoriale, dar și de cele ale presei. Acestea din urmă sînt, în general, cunoscute, celelalte sînt mult mai greu de obținut. Producția mondială de cărți se situa în 1969 cam la 7,5 miliarde de exemplare.

Putem avea totuși o idee despre ceea ce se petrece, examinînd consumul de hîrtie. O nouă clasificare a țărilor după aceste date și ținînd seama de consumul pe cap de locuitor — consum de hîrtie de ziar, pe de o parte, iar pe de altă parte, de hîrtie de imprimat și scris — ne face să-i regăsim pe cei nouă „mari" în plutonul de frunte, dar de data aceasta, urmați îndeaproape de Elveția, Belgia și Țările Scandinave. U.R.S.S. și Marea Britanie și-au asumat definitiv primul loc [3].

O dată interesantă este importanța comparată a cărții și a presei în volumul lecturilor. În Franța, în 1968, la 24,9 kg de hîrtie tipografică consumată pe an și pe cap de locuitor, consumul industriei de carte se ridica la cifra de aproximativ 1,7 kg. În același timp, consumul de hîrtie de ziar era de 10,4 kg pe an și pe locuitor. Or, cantitatea de cuvinte pe hîrtia de ziar tipărită este, la aceeași greutate și ținînd seama de obiceiurile tipografice, superioară celei conținute (imprimate) de hîrtia editorială. Deci, se poate spune că lecturile puse la dispoziția cititorului francez de către ziar sînt, ca volum, de nouă ori mai importante decît cele ale cărții. Proporția este valabilă pentru majoritatea țărilor din Europa occidentală (Anglia: de 12 pînă la 13 ori); în U.R.S.S. cantitatea lecturilor de presă e doar de 4 ori mai mare decît cea de carte, în timp ce în S. U. A. proporția este de 200 la 1,

[3] Cf. *L'information à travers le monde*, UNESCO, Paris, 1951 și *Papier d'impression et papier d'écriture*, „Cahiers du centre de documentation de l'UNESCO", mars. 1954, p. 11.

ceea ce — chiar defalcînd spațiul absorbit de o publicitate proliferantă — îi conferă americanului un rang onorabil, dar în calitate de cititor de ziar sau de magazin și nu de cititor de carte.

Toate lecturile posibile nu sînt și efective. Pornind de la cantitățile de hîrtie indicate mai sus, eliminîndu-i pe analfabeți și pe copii, ținînd seama de faptul că același material deservește trei sau patru cititori, va trebui să admitem că un francez citește, *în medie*, 40 000 de mii de cuvinte pe zi (să zicem o dată și jumătate valoarea unei cărți ca aceasta) *, iar un englez de trei ori mai mult.

Trebuie să ținem seama, printre altele, de cantitățile nevîndute și de exporturi. Acești doi factori tind să diminueze aria de influență a cărții. Într-adevăr, periodicitatea ziarelor și caracterul lor efemer fac posibilă și, totodată, necesară adaptarea tirajului la vînzare pentru evitarea „stocurilor". Pe de altă parte, se exportă mai ales cartea. Pentru Franța, unde exportul reprezintă 17% din cifra de afaceri a editurilor, putem evalua la 12 sau 15% „lipsa de lectură" a consumatorului francez, raportat la producția națională [4].

Cartea, după cum se vede, nu reprezintă decît o mică parte din lecturile posibile, dar o și mai mică parte din lecturile efective. Ea își ia revanșa însă de îndată ce intervine noțiunea de literatură.

Se înțelege faptul că nu definim literatura prin intermediul vreunui criteriu calitativ. Criteriul nostru rămîne ceea ce am numit aptitudinea la gratuitate. Consider literară orice operă care nu este un instrument, ci un scop în sine. Este literară orice lectură nonfuncțională, ce satisface o nevoie culturală nonutilitară.

Printre lecturile efective, majoritatea sînt funcționale; în special lecturile de presă, unde se caută mai ales informații sau o documentare. Dar nici în domeniul cărții nu putem vorbi întotdeauna de literatură.

Literatura nu este decît una din cele zece mari categorii ale clasificării zecimale, inventată acum 80 de ani de biblio-

---

* Originalul cărții *Sociologie de la Littérature* — la care se referă Escarpit — are 125 de pagini, format 11/17,5 *(N.T.)*. Orice intervenții sau comentarii ulterioare introduse la subsol avînd semnul unui (unor) *asteriscuri* (*, **, ***) aparțin traducătorului.

[4] Cf. *Monographie de l'édition*, ed. 1965.

tecarul american Melvil Dewey, clasificare pe care majoritatea țărilor au adoptat-o în statisticile lor:

0. Generalități
1. Filosofie
2. Religie
3. Științe sociale
4. Filologie
5. Științe pure
6. Științe aplicate
7. Arte și delectare
8. Literatură
9. Istorie și geografie.

Din păcate, aceste categorii sînt destul de imprecise. Franța, pînă în 1963, a ignorat categoria 4 (Filologie), pe care o alătura, sub numele de Lingvistică, categoriei 8 (Literatură). Puține țări au adoptat clasificarea mai amănunțită și mai precisă recomandată de UNESCO în 1964.

Acesta este și motivul pentru care statisticile oficiale nu ne pot da decît indicații vagi și, de multe ori, false. Dacă ținem seama de clasificarea zecimală și de statistica pe titluri, „literatura" reprezintă 24—25% din producția franceză. Ceva mai mică în Germania, ceva mai mare în Anglia, această proporție tinde să se stabilească la 23% în marile țări producătoare. Ea poate să scadă sub 10% în țările recent eliberate de statutul colonial, unde primează necesitățile tehnice și unde nu s-au putut încă închega echipe de scriitori autohtoni.

Pe de altă parte, presa — și în special cea hebdomadară și lunară — cuprinde o proporție variabilă, dar uneori destul de ridicată, de lecturi nonfuncționale cu caracter literar: romane-foileton, nuvele, povestiri, eseuri, tablete etc. O parte a acestui material este reutilizată de edituri, dar masa producției literare periodice e considerabilă și echilibrează, uneori, masa cărților: fără să mai vorbim de acele *digests*, textele publicate de ziarele-magazin de tipul *Saturday Evening Post*, care în S.U.A. au satisfăcut necesitatea literară a milioane de oameni înaintea revoluției provocate de „Livre de poche" *(paperback)*.

Nu putem deci conta pe clasificările formale sau materiale sistematice, pentru a ne face o idee clară despre raporturile lectură-literatură. Mai degrabă, natura „schimbului" autor-public ne permite să confirmăm ceea ce este sau nu este literar. În presă, ca și în domeniul editorial, există un mare număr de texte cu *intenție* funcțională, de care se face, în mod curent, *uz* nonfuncțional și efectiv literar. Este cazul re-

Scanned with OKEN Scanner

portajelor, al criticii de carte; ar fi simplu de citat în acest sens un număr considerabil de lucrări tehnice, științifice sau filosofice prin intenția lor mărturisită care constituie opere literare autentice și au fost tratate ca atare de public. În măsura în care permite evadarea, reveria sau, dimpotrivă, meditația și apetiția de cultivare gratuită, orice scriere poate deveni literatură: G.K. Chesterton a arătat că există chiar un uzaj literar al „mersului trenurilor" [5].

La polul opus, există uzaje nonliterare ale operei literare: consumul de literatură nu se poate identifica cu lectura literară. Poți cumpăra o carte cu alte intenții decît aceea de a o citi. Poți citi o carte cu alte intenții decît aceea de a trăi o plăcere estetică sau de a culege un beneficiu cultural.

După cum se vede, înțelegerea faptului literar — oricare ar fi modalitatea pe care o abordăm — ridică probleme de psihologie individuală și colectivă. O definiție riguroasă a literaturii presupune o convergență de intenții între cititor și autor; o definiție mai largă reclamă cel puțin o compatibilitate de intenții. Dacă nu ținem seama de aceste exigențe, ne va fi imposibil să vedem în lectură altceva decît consumul mecanic al unui anumit material tipărit, ne va fi imposibil să vedem în carte altceva decît una din formele acestui material și, fără îndoială, poate nu cea mai importantă.

II. Căile de acces

Metoda cea mai evidentă pentru înțelegerea unui fenomen psihologic și, în același timp, colectiv este chestionarea unui număr suficient de persoane judicios alese. Este metoda pe care a folosit-o Dr. Kinsey cînd a vrut să definească comportamentul sexual al compatrioților săi. Ar fi întîmpinat, probabil, mult mai multe greutăți dacă ar fi încercat să definească comportamentul lor cultural prin același procedeu. Șansele unui răspuns lucid și sincer sînt extrem de reduse atunci cînd cineva este interogat asupra lecturilor sale. În timp ce destăinuirea particularităților unui comportament sexual poate

[5] În *The Man who was Thursday*, cap. I.

flata un exhibiționism latent, a mărturisi gusturi literare (sau antiliterare) ce „declasează" în raport cu mediul social — fie ele grosolane sau rafinate — e ceva destul de penibil: majoritatea celor antrenați în anchetă își mărturisesc cu greu aceste gusturi, chiar în confruntarea intimă dintre ei înșiși.

E suficient să comparăm rezultatele obținute prin observarea directă și sistematică a comportamentului cultural al unui individ cu ceea ce furnizează mărturia sa — fie și de bună-credință — pentru a înțelege extrema dificultate pe care o prezintă explorarea unor informații subiective. Cel ce îl va cita pe Stendhal sau Malraux, ca autori preferați, ca lecturi obișnuite, va mărturisi că citește uneori unul sau două romane polițiste pentru a se odihni; el va admite însă cu greu că timpul consacrat literaturii polițiste este, de fapt, mult superior celui pe care-l acordă „cărților sale de căpătîi". Dacă menționează lectura unui ziar, va uita, oricum, cele cîteva minute pe care le consacră benzii desenate și care, totalizate, reprezintă un timp apreciabil. Tot așa, vor trece neobservate lecturile din sala de așteptare sau cele împrumutate de la biblioteca pentru copii: cine va putea să aprecieze vreodată, prin anchetă, enorma importanță a cărților gen *Sapeur Camember* sau a albumelor lui *Tintin* în lecturile francezului adult cultivat?

Sarcina e mult mai ușoară dacă este vorba de istorie. Documentele au mai puțină pudoare decît mărturisirile. Un anumit număr de verificări bazate pe memorie, corespondențele, conversațiile raportate, aluziile, cataloagele din bibliotecile particulare permit reconstituirea, cu destulă rigoare, a *Belesenheit*-ului — ansamblul lecturilor — unui individ dat, cu singura condiție ca el să fi aparținut unui mediu social cît de cît „elevat". Într-adevăr, nu există aproape nici o modalitate de a aprecia, în comportamentul cultural al maselor, importanța numeroaselor lecturi difuzate — încă de la apariția tiparului — prin colportori. Conținutul acestora l-a analizat, în secolul al XIX-lea, Charles Nisard, în a sa *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage*[6].

---

[6] Vezi, de asemenea, P. BROCHON, *Le livre de colportage en France depuis le XVI^e siècle*, Paris, 1954 și J.-P. SEGUIN, *Nouvelles à sensations et canards du XIX^e siècle*, Paris, 1959.

Scanned with OKEN Scanner

Se află aici un vast domeniu, a cărui explorare nu poate fi neglijată de istoricul literar. Este ceea ce se numește cînd „subliteratură", cînd „infraliteratură", cînd „literaturi marginale" [7]. Între această zonă ignorată pînă de curînd de manuale și domeniul operelor „nobile", există schimburi constante la nivelul temelor, ideilor sau formelor. Uneori, se întîmplă chiar ca o operă să treacă de la un sector la altul. Într-adevăr, așa cum vom vedea mai departe, apartenența la literatură sau la subliteratură nu se definește prin calități abstracte ale scriitorului, operei sau publicului, ci printr-un anume tip de schimb [8]. Este și motivul pentru care decalajul, de atîtea ori constatat de-a lungul secolelor, între ceea ce se citește și ceea ce ar trebui să se citească, a fost întotdeauna considerat obiect de scandal și rușine de către categoria celor instruiți. Să adăugăm că aceasta este chiar categoria chemată să depună mărturie în fața istoricului, categorie căreia îi aparține deopotrivă și sociologul.

Dacă, respingînd mărturia cititorului, îl anchetăm pe scriitor, riscăm o și mai mare decepție. În măsura în care actul de creație literară este un act solitar și liber, el necesită o anumită detașare față de exigențele sociale. Cu alte cuvinte, dacă scriitorul, în calitate de om și artist, trebuie să-și reprezinte publicul și să se simtă solidar cu acesta, ar fi periculos ca el să aibă o conștiință prea clară despre determinările la care acest public îl supune. Actul de creație literară a fost comparat cu gestul naufragiatului care aruncă o sticlă în ocean: comparația nu este valabilă decît în măsura în care naufragiatul și-l reprezintă pe salvatorul căruia îi adresează mesajul, se simte solidar cu el, dar nu știe către ce țărmuri necunoscute îi va purta curentul mesajul transmis.

Mărturia intermediarilor cărții ar putea avea o valoare mai mare, căci editorii, librarii, bibliotecarii controlează

---

[7] *Littérature et sous-littérature* este titlul numărului X (1961–62–63) al publicației *„Bulletin du Séminaire de Littérature générale"* din Bordeaux. A. THÉRIVE folosește expresia „infrastructură" în cartea sa *La foire littéraire*, Paris, 1963. Volumul III al *Istoriei literaturii*, din *Encyclopédie de la Pléiade* consacră mai multe capitole „literaturilor marginale" (literatură de colportaj, roman popular etc.). Cel de-al VI-lea Congres al Societății franceze de Literatură comparată (Rennes, 1963) a abordat cu precădere această problemă. A se vedea comunicarea noastră *Y a-t-il des degrés dans la littérature?*

[8] Cf. cap. VI și VIII.

principalele noduri ale mecanismului de schimb. Din păcate, pentru primele două categorii, secretul comercial se constituie ca un stăvilar eficient. Dealtfel, chiar dacă editorii și librarii ar fi dispuși să dea indicații, s-ar vedea incapabili să o facă datorită absenței unor mijloace materiale de cunoaștere exactă a propriului lor rol. Pentru majoritatea dintre ei, biroul sau magazinul în care-și desfășoară activitatea constituie posturi de comandament închise, de unde își exercită orbește o influență totuși reală și decisivă asupra scriitorilor și publicului.

Situația bibliotecarului se prezintă puțin diferit, căci el este în măsură să dea o mărturie directă despre comportamentul cititorilor săi. Inconvenientul este că această mărturie se referă la o parte redusă și specializată a publicului și anume la aceea a cititorului de bibliotecă. Nu trebuie, totuși, neglijată această portiță, singura dealtfel, ce ne permite pătrunderea sigură în realitatea consumului literar. Studiul bibliotecii de întreprindere constituie unicul procedeu serios de abordare a problemei lecturii în mediul muncitoresc.

Abordarea faptului literar se realizează deci prin studiul unor date obiective, exploatate în mod sistematic și fără idei preconcepute.

Printre primele date obiective pe care le vom utiliza, se numără datele statistice.

Oricît de rare și incomplete ar fi, statisticile privind industria și comerțul de carte pot fi verificate cu mult folos și pot deopotrivă furniza informații prețioase. În *Index Translationum*, în „Caietele Centrului de Documentare", UNESCO nu încetează să furnizeze știri în acest sens. În Franța, diverse inițiative constituie lăudabile eforturi de clarificare: există astfel *Monographie de l'édition*, deja semnalată, și listele primelor tiraje importante, publicate regulat timp de mai mulți ani de „Les nouvelles littéraires"[9]. Pe lîngă acestea, mulți bibliotecari sînt capabili să furnizeze informații precise despre cititorii care le frecventează instituțiile și despre cărțile pe care le împrumută. Pot fi amintite chiar sondajele în rîndul publicului.

---

[9] Pentru cercetarea acestor date, a se vedea articolul lui G. CHARENSOL, în „Informations sociales", janvier, 1957, pp. 36—48.

Scanned with OKEN Scanner

În măsura în care informațiile sînt accesibile, este posibilă și utilizarea unor statistici istorice, bazate pe liste de lucrări sau de scriitori, cu scopul de a pune în lumină diverse fenomene de evoluție. În paginile care urmează, vom găsi datele, concluziile unui eșantion de 937 de scriitori francezi născuți între 1490 și 1900 [10].

Datele statistice permit reliefarea trăsăturilor de bază ale faptului literar. Urmează interpretarea lor, prin intermediul unui alt tip de date obiective, furnizate de studiul structurilor sociale ce încadrează faptul literar și de cel al mijloacelor tehnice ce-l condiționează: regimurile politice, instituțiile culturale, clasele, păturile și categoriile sociale, meseriile, organizarea timpului liber, gradul de analfabetism, statutul economic și legal al scriitorului, librarului, editorului, problemele lingvistice, istoria cărții etc.

Se ajunge, în sfîrșit, la studiul unor cazuri concrete, urmînd metodele literaturii generale sau ale literaturii comparate: soarta unei opere, evoluția unui gen sau unui stil, tratarea unei teme, istoria unui mit, definirea unei ambianțe etc. Abia atunci datele subiective își vor dobîndi întreaga lor valoare, iar cercetătorul — cu ajutorul anchetelor, interogatoriilor, mărturiilor orale sau scrise, al informațiilor pe care i le furnizează „istoria unor cazuri" — va putea da întreaga lor semnificație fenomenelor observate în mod obiectiv.

Paralel, metodele de analiză structurală și tematică a textelor fac posibilă teoretizarea și formalizarea ipotezelor cercetării empirice; numai din acestea însă nu se poate desprinde o teorie de ansamblu.

Lista programelor — în 1972 — la Institutul de literatură și tehnici artistice de masă din Bordeaux (ILTAM) va demonstra varietatea cercetărilor și metodelor:

PROGRAMA Nr. 1 — *Cartea și lectura în țările în curs de dezvoltare* (R. Escarpit, în colaborare cu UNESCO).

PROGRAMA Nr. 2 — *Psihologia cititorului* (N. Robine).

---

[10] Datele statistice utilizate în această lucrare au fost exploatate grație serviciilor tehnice aparținînd Institutului național de Statistică din Bordeaux.

PROGRAMA Nr. 3 — *Semiotica literară* (Ch. Bouazis).
PROGRAMA Nr. 4 — *Sociologia generală a literaturii* (H. Zalamansky).
PROGRAMA Nr. 5 — *Romanul popular în secolul al XIX-lea* (P. Orecchioni).
PROGRAMA Nr. 6 — *Bibliologie bibliometrică* (R. Estivals).
PROGRAMA Nr. 7 — *Cartea pentru copii* (D. Escarpit).
PROGRAMA Nr. 8 — *Terminologia literară* (A. Boisson).

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA a II-a

PRODUCȚIA

CAPITOLUL III
SCRIITORUL ÎN TIMP

I. Ca și-nlăuntrul lor...

Producția literară este rodul unei populații de scriitori care, de-a lungul secolelor, a fost supusă unor fluctuații similare cu cele care au loc în orice alt grup demografic: îmbătrînire, întindere, suprapopulare, depopulare etc.

Pentru a obține o definiție — sau măcar eșantioane semnificative — a acestei populații literare, am putea examina două procedee diametral opuse. Primul ar fi acela de a repertoria toți autorii de cărți publicate (prin intermediul tiparului sau prin orice alt mijloc) într-o anumită țară pe un interval dat. Al doilea, de a ne rezuma la o listă de bună-credință, asemenea indexului unui manual de istorie a literaturii de calitate neîndoielnică.

În realitate, nici unul din aceste procedee nu este satisfăcător. Primul are la bază o definiție mecanică a scriitorului: omul care a scris o carte. Dar, am văzut deja că o definiție mecanică a cărții nu poate fi acceptată, întrucît ea nu ține seama de necesara convergență sau compatibilitate de intenții între cititor și autor. Tot așa, scriitorul considerat ca un simplu „producător de cuvinte" este lipsit de semnificație literară. El nu dobîndește această semnificație, nu se definește ca scriitor, decît în momentul în care o dovedește și cînd un observator plasat la nivelul publicului este capabil să-l perceapă ca atare. Nu ești scriitor decît în raport cu cineva, în ochii cuiva.

Viziunea critică a indexului pare a fi deci mai justă. E suficient însă să extragi indexul dintr-un manual de literatură, ca să-ți dai seama că — avînd în vedere creșterea populației literare — proporția autorilor citați sporește pe mă-

Scanned with OKEN Scanner

sură ce ne apropiem de data la care a fost alcătuit manualul. Progresia este, la început, foarte lentă și poate fi, practic, considerată ca neglijabilă, pînă în clipa în care apar scriitori a căror viață curge în paralel cu aceea a autorului de manual, adică scriitori aflați încă în viață în momentul cînd acest autor își începea studiul său: pentru manualul lui Lanson, de exemplu, decalajul se produce odată cu primii romantici. De la această dată, criteriul de alegere devine din ce în ce mai puțin exigent. O a doua ruptură se produce dacă autorul are imprudența să-și ducă manualul pînă la o dată foarte apropiată de epoca lui, adică la scriitorii în viață și mai ales la cei productivi în momentul în care el scrie (pentru Lanson, simboliștii). În acest caz, fie ultimele pagini ale manualului se aseamănă acelui catalog pe care am vrut să-l evităm, fie alegerea făcută, perfect arbitrară și subiectivă, nu se deosebește cu nimic de ceea ce va întreprinde un istoric literar după două generații.

Rezultă de aici că imaginea unei populații de scriitori, semnificativă din punct de vedere literar, nu poate fi obținută decît cu un anumit recul. Euripide spunea că nu putem numi un om fericit decît după moartea sa: tot așa, abia după moarte scriitorul se definește ca membru al colectivității literare.

Elaborarea pe care reculul istoric o provoacă populației de scriitori este, în același timp, cantitativă și calitativă.

Din punct de vedere cantitativ, selecția decisivă și cea mai severă este aceea a primei generații exterioare zonei biografice: orice scriitor se întîlnește cu uitarea, zece, douăzeci sau treizeci de ani după moartea sa. Dacă trece acest prag redutabil, el se integrează populației literare și se asigură de o supraviețuire aproape permanentă — cel puțin atîta timp cît dăinuie memoria colectivă a civilizației care i-a semnat actul de naștere. Rezistența scriitorilor la această „eroziune" istorică este variabilă: există zone friabile din care rămîn puțini supraviețuitori (începutul secolului al XVIII-lea în Franța, de exemplu) și nuclee dure care au rezistat mai bine încercării (a doua jumătate a secolului al XVII-lea în Franța).

Alte selecții intervin ulterior. Există, de asemenea, „recuperări" spectaculoase ce repun „în funcție" un scriitor uitat sau neglijat ani îndelungați. Uitarea, în asemenea cazuri, nu fusese completă și e vorba mai degrabă de o reclasare

Scanned with OKEN Scanner

decît de o redescoperire: este cazul „renașterii" shakespeariene în Anglia secolului al XVIII-lea. Înfățișarea generală a populației de scriitori nu este afectată de aceste modificări, mai ales calitative.

În adevăr, aceste reclasări în interiorul unei colectivități deja definite au un caracter ținînd de natura interpretării. De cele mai multe ori, ele se obțin prin substituirea intențiilor originale ale autorului, devenite ininteligibile, cu noi intenții presupuse, compatibile necesităților unui public nou: este mecanismul pe care-l vom numi mai departe „trădarea creatoare".

Incidența calitativă a reculului istoric a fost pusă în lumină de psihologul american Harvey C. Lehman, datorită unei metode deosebit de ingenioase [1]. Lehman a utilizat o listă de cărți „de prim rang" stabilită de *National Council of Teachers of English*. Lista cuprindea 337 de lucrări aparținînd unui număr de 203 autori morți în momentul elaborării ei și 396 de lucrări aparținînd unui număr de 285 autori în viață. Lehman a cercetat mai întîi la ce vîrstă și-a scris cărțile trecute pe listă fiecare din autorii citați. Apoi, pentru autorii în viață pe de o parte, pentru cei morți pe de altă parte, el a repartizat operele pe grupe de vîrstă: atîtea opere scrise între 20 și 25 de ani, atîtea scrise între 25 și 30 etc., și a trasat curbele corespondente. Diferența între cele două curbe sare în ochi. Aceea a „morților" atinge rapid punctul său culminant între 35 și 40 de ani, după care începe să coboare. Cealaltă urcă mai încet, atinge punctul culminant între 40 și 45 de ani, după care se menține însă la un nivel destul de ridicat pînă la 70—75 de ani. Concluzia este evidentă: selecția operată de reculul istoric se aplică operelor de maturitate și mai ales celor de bătrînețe care sînt eliminate în folosul operelor de tinerețe. Vîrsta critică medie se situează cam la 40 de ani.

Rezultatul poate fi verificat prin diverse alte procedee. Putem reține, în orice caz, că imaginea unui scriitor, aspectul sub care el va dăinui în populația literară, *„tel qu'en lui-*

---

[1] H. C. LEHMAN, *The Creative Years: Best Books*, "The Scientific Monthly", vol. 45. July, 1937, pp. 65—75.

meme l'éternité le change", este aproximativ aceea pe care o oferă în jurul vîrstei de patruzeci de ani [2].

Eșantionul unei populații literare trebuie să țină seama de acești factori diverși. Este o muncă îndelungată și delicată. Pentru majoritatea lucrărilor sale statistice, Harvey C. Lehman a folosit liste cu „cele mai bune cărți" alcătuite de Asa Don Dickinson, bibliotecar al Universității din California. Procedeul de selecție al lui Dickinson constă în asamblarea unor liste de diverse tipuri, clasînd operele în *gradul 1*, *gradul 2* etc. după numărul listelor pe care aceste opere figurează. Lehman se folosește de operele de *gradul 8*.

Mult mai modest și mai puțin sistematic, noi am folosit un procedeu analog pentru stabilirea eșantionului de 937 scriitori francezi născuți între 1490 și 1900, pe baza căruia formulăm majoritatea observațiilor de mai jos.

Scopul nostru a fost să dăm eșantionului o bază sociologică cît mai largă. Ar fi deci imprudent să utilizăm, așa cum sugeram mai sus, indexul unui manual de literatură, chiar limitat la autorii morți. N-am ajunge astfel decît la scriitorii de tip „cultivat". Într-o societate dată, într-adevăr, fenomenele literare se ordonează în circuite închise, de cele mai multe ori, lipsite de orice relații de comunicare între ele. Există o populație de scriitori ce corespunde publicului „instruit": este aceea pe care o cunoaștem mai bine și pe care o revelă indexul manualului de literatură, dar, după cum vom vedea, ea nu reprezintă decît o parte din populația reală. Maurice Leblanc, *tatăl* lui Arsène Lupin, ce aparține circuitului „popular", sau Beatrix Potter, poeta iepurașilor, ce aparține circuitului „pentru copii", nu au nici o șansă să apară citați într-un manual de literatură. Deși au avut și au încă un public considerabil, deși se află la originea unor incontestabile fapte de literatură.

Va fi deci preferabil să utilizăm ca documente de bază nu indexuri de manuale, ci liste cu caracter enciclopedic (*Petit Larousse*, *Dictionary of National Biography* etc.), pe care să le asamblăm cu liste specializate de diverse origini (*Dictionnaire des oeuvres*, cataloage cu reeditări sau traduceri,

---

[2] Este doar o indicație statistică și nu e prea greu să găsim excepții. Examinăm sensul exact al factorului *vîrstă* într-un articol din „Bulletin des Bibliothèques de France" (mai, 1960), intitulat: *Factorul vîrstă în productivitatea literară*.

Scanned with OKEN Scanner

bibliografii, tabele de magazine curente etc.). Se va obține astfel un eșantion cu o semnificație sociologică reală.

Dacă-l abordăm foarte detaliat, orice eșantion este discutabil; experiența dovedește însă că, luîndu-se precauțiile necesare, prin această metodă se obține o repartiție normală a cărei înfățișare generală nu se schimbă deloc, chiar dacă modificăm elementele alegerii sau severitatea criteriului.

II. Generații și echipe

Primul fenomen care ne permite studiul unui asemenea eșantion este cel al generației. Generația, așa cum o înțeleg Albert Thibaudet sau Henri Peyre, este un fenomen evident: în fiecare literatură, datele de naștere ale scriitorilor se grupează pe „plutoane" în anumite zone cronologice. Vom găsi în lucrarea lui Henri Peyre un repertoriu complet al acestor generații, valabil pentru mai multe literaturi europene [3].

Cu titlu de exemplu, citățm marea generație romantică în Franța, din jurul anului 1800, care, urmînd unei generații relativ sărace, dă la iveală între 1795 și 1805 pe Augustin Thierry, Vigny, Michelet, Auguste Comte, Balzac, Hugo, Lacordaire, Mérimée, Dumas, Quinet, Sainte-Beuve, George Sand, Eugène Sue, Blanqui și Eugénie de Guérin. Alte mari generații sînt cele din: 1585 — în Spania, 1600-1610 — în Franța, 1675-1685 — în Anglia etc.

Noțiunea de generație n-ar putea fi totuși utilizată, fără unele precauții.

Primul obstacol ce trebuie evitat este cel al „tentației ciclice". Ar fi, într-adevăr, seducător să ne imaginăm că aceste grupări cronologice de scriitori se succed la intervale regulate. Cînd Henry Peyre vorbește de „ritmul alternat al generațiilor", el face aluzie la un mecanism infinit mai complex pe care-l vom analiza mai departe, dar nu pretinde că acest ritm este regulat. Mai îndrăzneț (sau mai puțin prudent),

---

[3] H. PEYRE, *Les générations littéraires. Tableau récapitulatif des générations*, pp. 214–217.

Guy Michaud vede în succesiunea generațiilor un ritm sinusoidal și chiar helicoidal, a cărui perioadă corespunde unei vieții omenești, calculată la aproximativ șaptezeci de ani [4]. În ciuda atracției exercitate de o asemenea ipoteză și a dorinței aprige de a o verifica, noi nu am putut descoperi niciodată un ritm regulat cu adevărat indiscutabil în succesiunea generațiilor. Totuși, trebuie să recunoaștem pe drept că unele fenomene literare prezintă uneori recurențe sau modificări periodice, în cadrul cărora unitatea de șaptezeci de ani pare să aibă un anumit rol.

De exemplu, „viața" unui gen literar — tragedia elisabetană, tragedia clasică, romanul realist englez din secolul al XVIII-lea, mișcările romantice — este în general de 30 sau 35 de ani, deci jumătate dintr-o viață de om. O experiență a cărei reprezentare grafică nu o putem reda, din păcate, aici * pare să coroboreze cu această observație. Ce am întreprins? Am suprapus niște curbe reprezentînd, în cadrul eșantionului nostru, proporția romancierilor, a poeților, a dramaturgilor și a prozatorilor pe ansamblul populației literare (scritorii mai multor genuri au fost calculați de fiecare dată). A rezultat cu claritate faptul că tabloul se schimbă radical o dată la 70 de ani și, parțial, o dată la 35 de ani, după cum un gen le domină pe celelalte sau suferă o eclipsă. E, oricum, greu de stabilit o relație cît de mică între acest ritm aparent regulat și acela al generațiilor de scriitori.

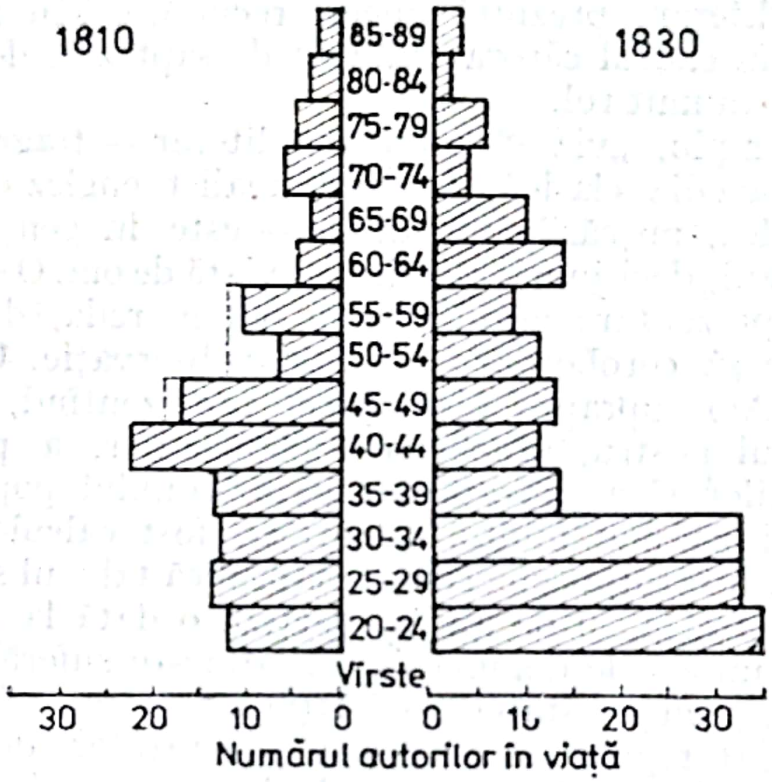
A doua observație: generațiile literare se deosebesc de generațiile biologice prin aceea că ele constituie grupuri identificabile din punct de vedere numeric, așa-numitele „plutoane". Spre deosebire de acestea, în populația generală a unei țări, repartiția grupurilor de vîrstă variază încet și în

---

[4] G. MICHAUD, *Introduction à une science de la littérature*, pp. 252—256 și p. 258. A se vedea în special schema de la p. 259, care explică mișcările literare prin alternanța regulată a generațiilor. Pentru Guy Michaud „ziua" umană de 72 de ani este ritmată în 4 semigenerații de cîte 18 ani, primele două „nocturne" (punct mort și flux), celelalte două „diurne" (plenitudine și reflux).

* Graficul despre care vorbește aici autorul este, de fapt, reprodus în studiul *Succes și supraviețuire literară* din volumul *Literar și Social* (de R. ESCARPIT și colectiv), apărut la Editura Univers, București, 1974 (traducere și prefață de Constantin Crișan), pp. 149, 156. Dealtfel, pasajul acesta este reluat într-o formă detaliată tot în studiul citat, la care trimitem (pp. 126—161) *(N.T.)*.

limite relativ înguste. Piramida vîrstelor unei populații generale diferă de forma ideală „în clopot", printr-un anumit număr de detalii caracteristice pe care le interpretează demografia ; dar ea rămîne, în mare, fidelă acestei forme. Piramida vîrstelor unei populații literare, înlănțuire de gîtuiri și lărgiri dramatice, nu se poate conforma nicicum unui tip ideal.



Literatura franceză: piramida vîrstelor, 1810—1830.

Vom găsi în figura alăturată două exemple de piramide ale vîrstelor populației literare franceze la 20 de ani distanță. Pe prima piramidă, care indică situația în 1810, marii filosofi au dispărut (ei ar fi avut între 90 și 100 de ani), dar se distinge încă la nivelul anilor 70—80 proeminența generației lui Beaumarchais și a lui Bernardin de Saint-Pierre, în cadrul căreia abatele Delille este unul din ultimii supraviețuitori: La zece ani distanță, ea este urmată de o puternică generație ce se întinde pe o perioadă de douăzeci de ani, de la Rivarol (57 de ani) la doamna de Staël (44 de ani) și Chateaubriand (42 de ani). Este generația Convenției și a lui Napoleon: ghilotina dictează cutremurătoare vărsări de sînge, dar, numeroasă fiind, generația domină încă lumea literelor. Cea care urmează se ofilește, parcă, la umbra celei dinainte;

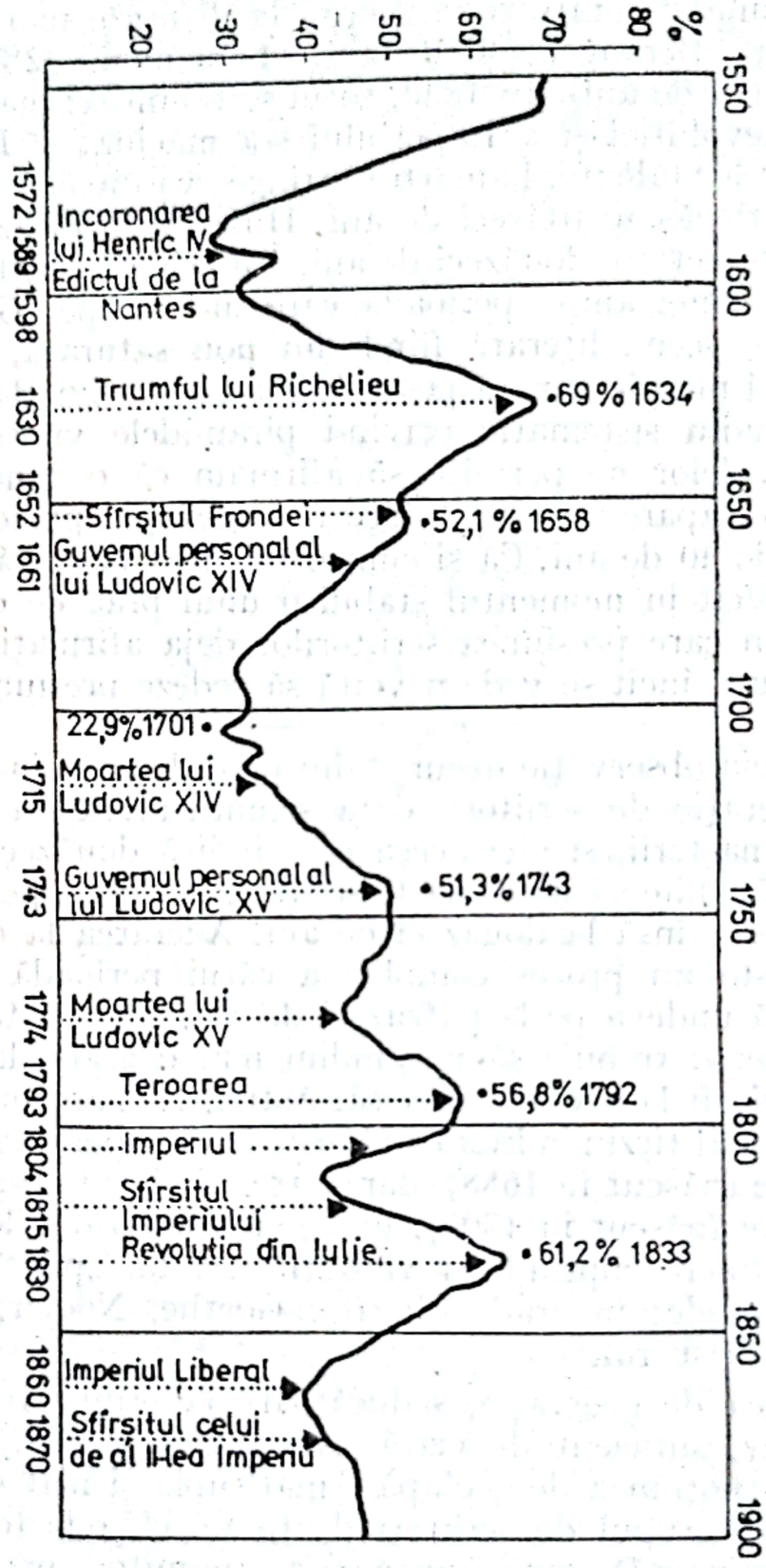
marile nume sînt rare și se succed la distanțe mari: Nodier (30 de ani), Béranger (30 de ani), Lamennais (28 de ani), Stendhal (27 de ani). În 1830, totul se schimbă: marea generație a Revoluției și a Imperiului s-a măcinat și lasă cîmp liber tinerelor talente. Lamartine atinge cvadragenatul, Vigny și Balzac depășesc treizeci de ani, Hugo îi urmează îndeaproape, Musset are douăzeci de ani. Înflorirea aceasta va mai dura încă cinci ani — perioada care ni-l dă pe Gautier — după care, scena literară fiind din nou saturată, urmează un nou gol pînă la generația lui Flaubert și a lui Baudelaire.

Un studiu sistematic privind piramidele vîrstelor de-a lungul secolelor ne permite să afirmăm că o generație de scriitori nu apare înainte ca grosul generației precedente să fi trecut de 40 de ani. Ca și cum izbucnirea la viață nu ar fi posibilă decît în momentul stabilirii unui prag de echilibru, moment în care presiunea scriitorilor deja afirmați slăbește atît de mult, încît se vede nevoită să cedeze presiunii tinerilor.

O a treia observație decurge din precedenta. Cînd vorbim de o generație de scriitori, data semnificativă nu poate fi nici data nașterii, și nici aceea care indică douăzeci de ani. Într-adevăr, nimeni nu se naște scriitor, ci devine pe parcurs, destul de rar însă la douăzeci de ani. Aderarea la existența literară este un proces complex a cărui perioadă decisivă se situează undeva pe la patruzeci de ani, deși există variații în acest sens: trebuie să ne gîndim mai degrabă la o zonă de vîrstă decît la o vîrstă precisă. Astfel, Richardson (născut în 1689), venit tîrziu în literatură, este contemporanul biologic al lui Pope (născut în 1688), dar el trebuie legat de generația lui Fielding (născut în 1707). Frecvente sînt cazurile în care generații tinere cuprind în rîndurile lor un „pilot" mai în vîrstă decît ele: în grade diferite, Goethe, Nodier, Carlyle au jucat acest rol.

Noțiunea de generație, seducătoare la prima vedere, nu este așadar, suficient de clară. Ar fi, poate, mai util să-i substituim noțiunea de „echipă", mai suplă și mai organică. Echipa este grupul de scriitori de toate vîrstele (deși de o vîrstă dominantă) care, cu ocazia anumitor evenimente, „ia cuvîntul", ocupă scena literară și, conștient sau nu, blochează pentru un timp accesul altora în ea, interzicînd noilor voci să se realizeze.

Scanned with OKEN Scanner



Literatura franceză: curba proporţiei scriitorilor sub 40 de ani în raport cu totalul scriitorilor productivi între 1550 şi 1900. Cifrele care au servit la stabilirea curbei constituie mediile anuale la fiecare 5 ani. Punctele situate în afara curbei indică proporţiile exacte pentru anii de maxim şi minim.

Scanned with OKEN Scanner

Care sînt evenimentele ce provoacă sau permit alcătuirea acestor echipe? Se pare că este vorba de evenimentele de tip politic ce comportă o reînnoire de cadre — schimbări de domnie, revoluții, războaie etc.

Vom găsi în figura de mai sus un grafic extrem de sugestiv. El indică, pentru ultimele trei secole în Franța, proporția scriitorilor între 20 și 40 de ani la totalul scriitorilor productivi. Cînd curba urcă, înseamnă că indică o revitalizare a populației literare, iar cînd coboară — un gol de recrutare sau, cu alte cuvinte, echipa activă aflată la post îmbătrînește fără să se reînnoiască. Căderile inferioare, indicînd un „punct de plecare", o alcătuire nouă de echipă, corespund toate unor perioade de destindere (sfîrșitul războaielor religioase din 1598, sfîrșitul Frondei în 1652), unor sfîrșituri de domnie (Ludovic XIV, Ludovic XV, Napoleon I, Napoleon III). Alunecările superioare indicînd un „blocaj", corespund unor încordări politice: a lui Richelieu, simbolizată de Academie, a lui Ludovic XIV sau Ludovic XV, a guvernului revoluționar, confirmată și agravată de noul academism al Primului Imperiu, a lui Guizot, după celebrele zile de septembrie. Se distinge chiar piedica de „ordin moral" pusă în calea revitalizării ce a succedat dislocarea celui de-al doilea Imperiu.

În cartea sa *The French Book Trade in the Ancient Regime* (Harvard, 1958), David T. Pottinger pune la dispoziție cifre care ne permit să calculăm „curba productivității" scriitorilor francezi între 1550 și 1800. Ea corespunde perfect — cu un minim decalaj de douăzeci de ani — cu curba vîrstei [5].

Aceeași metodă aplicată literaturii engleze dă rezultate identice. Se observă în special două mari perioade de „îmbătrînire": sub Regina Elisabeta I din 1588 (Invincibila Armada) pînă în 1625 (moartea lui Iacob I) și sub regina Victoria, din 1837 pînă în 1877.

---

[5] Cf. articolul nostru din „Bulletin des Bibliothèques de France" despre *Factorul vîrstă în productivitatea literară*, citat mai sus.

Scanned with OKEN Scanner

Regretăm, poate, că nu am descoperit în aceste curbe nici un ritm regulat, nici o periodicitate care să poată fi calculată. Am fi fost fără îndoială satisfăcuți să vedem cum faptele literare se ordonează după un ritm matematic și mecanic; dar nu este, oare, mai revelator să constatăm solidaritatea lor profundă cu viața cetății, chiar dacă ar fi să lăsăm deocamdată de o parte sarcina de a defini această solidaritate?

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL IV

SCRIITORUL ÎN SOCIETATE

I. Originea

Pentru a situa un scriitor în societate, prima grijă e să ne informăm asupra originilor sale. În cazul analizelor individuale, cei mai mulți dintre biografi își iau această măsură de prevedere. Mai puțin clare ni se par trăsăturile colective ale acestei origini. Trebuie să aducem aici omagiu psihologului britanic Henry Havelock Ellis care a fost precursor în acest domeniu și care, încă de la sfîrșitul ultimului secol, aplica o metodă statistică la ceea ce el numea analiza geniului [1].

Dintre cercetările lui Havelock Ellis pot fi reținute două preocupări principale: cercetarea originii geografice și cercetarea originii socioprofesionale.

De cîțiva ani, geografia literară este la modă [2]. Nu trebuie însă să-i pretindem prea mult: de la geografie se alunecă repede spre regionalism, iar de la regionalism se ajunge ușor la rasism. În ceea ce ne privește, ne-am mulțumit pînă acum să exploatăm data brută a locului de naștere. Ea este suficientă pentru a pune în lumină un anumit număr de fenomene ce vor trebui explicate ulterior.

Ea ne oferă posibilitatea să studiem, în special, pasionanta problemă a echilibrului Paris-provincie (evident, pentru Franța). Nu e cazul să reproducem aici graficul ce ilustrează acest echilibru. E suficient să dăm următoarele indicații:

---

[1] H. H. ELLIS, *A Study of British Genius*, Londra, 1904. A se vedea pasajul pe care i-l consacră H. PEYRE în *Les générations littéraires*, pp. 80–81.

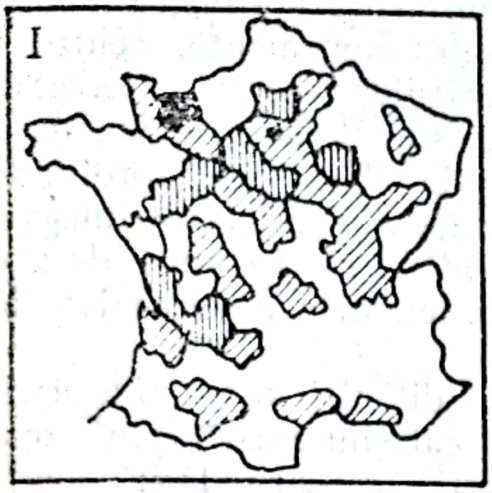
[2] Vezi A. DUPOUY, *Géographie des lettres françaises*, Paris, 1942, și A. FERRÉ, *Géographie littéraire*, Paris, 1946.

Scanned with OKEN Scanner

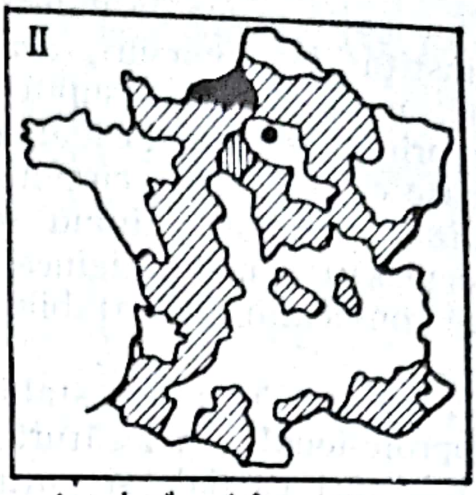
dat fiind că 31% din 937 de scriitori sînt născuți la Paris, proporția parizienilor în raport cu ansamblul scriitorilor productivi este deosebit de mare între 1630 și 1720, cu un punct culminant de 50,2%, între 1665 și 1669. Secolul al XVIII-lea, dimpotrivă, este cu precădere provincial, mai ales între 1740 și 1744 (28,2% parizieni) și între 1780 și 1784 (28,1% parizieni). În secolul al XIX-lea, fenomenul „difuzării naționale", pe care-l vom observa mai departe, menține proporția la aproximativ 31%, cu un neînsemnat „vîrf" parizian de 35,9% între 1860 și 1864. Aceste date fragmentare confirmă ideile exprimate frecvent de colegul nostru, Pierre Barrière, asupra alternanței Paris-provincie.

Figura ce urmează prezintă repartiția densității locurilor de naștere ale scriitorilor pe 6 perioade. Se observă că pentru perioada 1490 — 1580 (de la Rabelais la Mathurin Régnier), cea care domină este provincia domeniului regal: Normandia, Champagne, Valea Loirei, Aunis și Saintonge, Périgord. Perioada 1580—1650 (de la Racan la La Bruyère) este, înainte de toate, pariziană și roueneză (să ne amintim de Corneille). Perioada 1650—1720 (de la Fénelon la d'Alembert) este, dimpotrivă, provincială: ea se caracterizează mai întîi prin intrarea în scenă a provinciei Bretagne și a Sudului cu *langue d'oc*, apoi prin multiplicarea centrelor provinciale. Orașului Rouen i se adaugă Tours, Grenoble și mai ales Dijon, a cărui Academie este în plină activitate. Între 1720 și 1790 (de la Marmontel la Lamartine) provincializarea se accentuează și mai mult: înainte de Revoluție, zonele cele mai dense se grupează în jurul sediilor de Parlamente, dar, în momentul Revoluției, intră în scenă regiuni pînă acum silențioase: acesta este începutul „difuzării". Această difuzare se accentuează între 1790 și 1860 (de la Scribe la Jules Laforgue); cu rare excepții, aproape întregul teritoriu național este productiv, zonele cele mai dense tinzînd să se identifice cu zonele cele mai populate (se disting clar împrejurimile orașelor Marsilia, Bordeaux, Lyon, Lille etc.). O ultimă hartă — o propunem pe cauțiune — schițează ceea ce ar putea fi repartiția pentru cei patruzeci de ani dintre 1860 și 1900 (de la Barrès la Saint-Exupéry): concentrarea urbană se confirmă (Toulouse, Nisa, Besançon, Nancy, Caen intră în scenă) și poate fi distinsă acum influența Universităților.

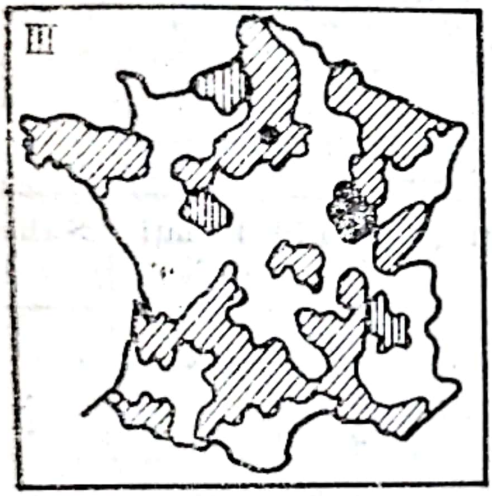
Scanned with OKEN Scanner



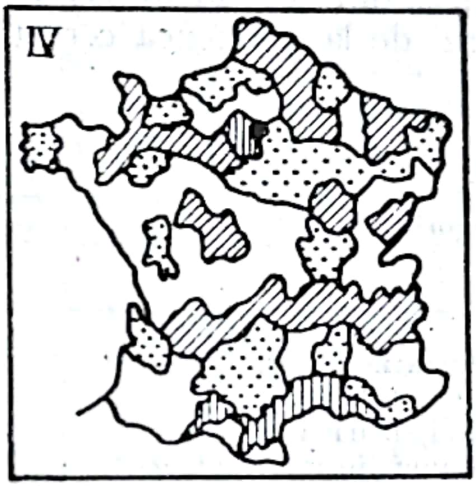
Autori născuți între 1490-1580



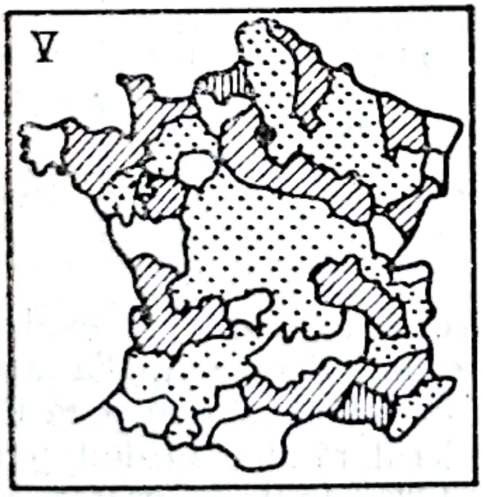
Autori născuți între 1580-1650



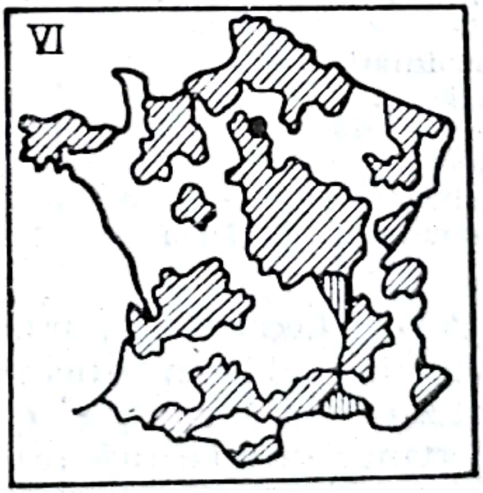
Autori născuți între 1650-1720



Autori născuți între 1720-1790



Autori născuți între 1790-1860



Autori născuți între 1860-1900

Procentajele se referă la totalitatea scriitorilor născuți în Franța în perioadele menționate. Împărțirile teritoriale luate ca bază sînt departamentele actuale ale căror limite coincid dealtminteri, în majoritatea cazurilor, cu cele ale vechilor provincii.

Cu multă prudență indicăm influența posibilă a mediului și instituțiilor —cursuri, academii, parlamente, centre urbane, universități — asupra vocațiilor literare. Cercetările întreprinse pentru elucidarea acestor fenomene vor trebui dirijate cu o extremă circumspecție. Vor trebui aprofundate analiza și critica — ținînd seama, în special, de mișcările de deplasare sau de originea accidentală — înainte de a extrage consecințe exploatabile din fenomenele semnalate mai sus.

E necesară, mai ales, stabilirea dificilei statistici a originii socioprofesionale, în legătură cu care nu există, pînă acum, decît lucrări parțiale și puțin satisfăcătoare. Două sondaje rapide privind un număr restrîns de scriitori francezi și englezi din secolul al XIX-lea arată cam ceea ce se poate spera de la asemenea cercetări.

Categorie	Anglia		Franța	
	Părinți %	Scriitori %	Părinți %	Scriitori %
Aristocrație fără ocupație	18	2	8	0
Cler	14	4	—	4
Armată, marină	4	2	24	4
Profesiuni liberale, universități	14	12	16	8
Industrie, comerț, bănci	12	2	20	0
Diplomație, înaltă administrație	10	8	4	16
Administrație măruntă, funcționari	8	10	8	8
Litere și arte	8	44	8	52
Politică	2	4	4	8
Tehnică	2	2	0	0
Lucrători manuali, țărani	8	0	8	0

Pentru fiecare țară, prima coloană scoate în evidență mediile favorabile apariției scriitorilor. Pentru Anglia, apare clară zona dintre *gentry* și *upper middle class*, dar, dată fiind importanța sa numerică reală, clerul rămîne mediul privilegiat, cu imensa proporție de 14%. Fiul de pastor este, într-adevăr, un personaj frecvent în rîndul scriitorilor englezi din secolul al XIX-lea. În Franța, clerul catolic nu-și poate —

Scanned with OKEN Scanner

tocmai de aceea — revendica același privilegiu, care, aici, revine armatei: fiul de ofițer devine omologul fiului de pastor (e vorba, în general, de armata napoleoniană). În afară de armată, ca și în Anglia — aristocrația fiind încetul cu încetul eliminată de Revoluție — înalta burghezie comercială sau de profesie liberală este cea care furnizează masa scriitorilor.

Cea de-a doua coloană ne dă informații de altă natură: ea ilustrează categoria căreia îi aparțin scriitorii înșiși. Vom observa că, și într-o țară și în cealaltă, aproape jumătate (44% în Anglia, 52% în Franța) aparține categoriei „litere și arte", ceea ce înseamnă că, din punct de vedere social și profesional, ei trăiesc din propria lor activitate artistică: sînt „oamenii de litere". Însă, abia 8% provin din acest mediu. Pe de altă parte, 32% din scriitorii celor două țări, fie că practică profesii liberale (de cele mai multe ori sînt universitari), fie că fac parte din înalta sau mărunta administrație: proporțiile sînt analoage pentru părinți (32% în Anglia, 28% în Franța), fapt care demonstrează că aceste categorii, spre deosebire de celelalte, sînt compatibile cu exersarea unei activități literare.

Putem conclude, așadar că, de la o generație la alta, s-a produs o concentrare spre zona mijlocie a scării sociale, care constituie ceea ce am putea numi „mediul literar" [3].

Acest fenomen al „mediului literar" este caracteristic secolelor XIX și XX. El nu a existat întotdeauna [4]. De aceea

---

[3] Vom compara cifrele noastre cu o statistică publicată de „L'Express", în 27 noiembrie 1954, referitoare la 128 romane apărute în 1954.

41% „oameni ai condeiului"; 7% funcționari;
16% profesori; 5% ingineri;
10% avocați; 2% medici.

Trebuie să adăugăm acestora un anumit număr de „diverse", printre care 4% „lucrători manuali". Cifrele sînt similare cu rezultatele noastre și dacă a avut loc vreo schimbare, aceasta este în favoarea profesiunilor liberale și mai ales a Universității.

[4] În cartea sa *The French Book Trade in the Ancient Regime*, D. T. POTTINGER furnizează cifre care ne permit să stabilim un tablou al mediului familial al scriitorilor francezi în secolele XVI, XVII și XVIII. De remarcat absența unui „mediu literar":

Nobilimea militară	28%
Clerul	6%
Starea a treia	66%
Nobilimea de origine burgheză	31%
Marea burghezie	20,5%

e cazul să examinăm acum evoluția raportului economic dintre scriitor și societate, cu alte cuvinte, chiar evoluția meseriei de scriitor.

II. Problema finanțării

Pentru a înțelege natura meseriei de scriitor, trebuie să ne amintim că un scriitor — fie și cel mai eteric dintre poeți — mănîncă și doarme în fiecare zi. Orice fapt de literatură ridică deci problema finanțării — în general — scriitorului în calitatea sa de om, problemă distinctă de finanțarea publicării, de care vom vorbi mai tîrziu.

Chestiunea e veche de cînd lumea: se spune chiar că literatura nu-și hrănește omul. Ar fi, pe de altă parte, nedrept să negăm influența pe care considerațiile materiale au avut-o întotdeauna asupra producției literare. Literatura *alimentară* nu este totuși dintre cele mai proaste. Nevoia de bani l-a condus pe Cervantes spre roman și deci spre *Quijote* și tot ea a făcut un romancier din poetul Walter Scott. Cît despre sărăcia literară a teatrului englez din prima parte a secolului al XIX-lea, ea poate fi explicată, cu destulă verosimilitate, prin lipsa drepturilor de autor [5]. Acum cîțiva ani, o colecție editorială al cărei succes nu a fost, din păcate, la înălțimea meritelor sale, punea, pentru un număr de mari scriitori, următoarea întrebare: *„De quoi vivaient-ils?"*. Găsim aici informații dintre cele mai interesante [6]. Această anchetă ar trebui reluată și urmărită în mod sistematic *.

Burghezia mijlocie 4,5%
Meșteșugari și țărani ..... 10%.

[5] Pînă la *Copyright Act* din 1842, autorii dramatici englezi erau la discreția directorilor de teatre și trupe. A se vedea, în legătură cu acest subiect, o conversație revelatoare între W. Scott și Byron în R. ESCARPIT, *Lord Byron, un tempérament littéraire*, Paris, 1957, t. II, pp. 154–155.

[6] Apărută la Editions des Deux-Rives, această colecție cuprindea: *Balzac* de R. BOUVIER și E. MAYNAL, *Verlaine* de J. ROUSSELOT, *Molière* de J. L. LOISELET și *Voltaire* de J. DONVEZ.

* În aceeași colecție — dirijată de Armand Lanoux, așadar de un scriitor și nu de un teoretician — a apărut și lucrarea lui R. ESCARPIT: *De quoi vivait Byron* (Deux Rives, Paris, 1952), prefațată de André Maurois. Vezi *Studiul introductiv* și, mai departe, în antologia noastră, fragmentul tradus *(N. T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

Nu există, în fond, decît două modalități de a-l face pe scriitor să trăiască: finanțarea internă prin drepturile de autor, de care vom vorbi mai tîrziu, și finanțarea externă. Aceasta din urmă se concretizează în două forme: mecenatul și autofinanțarea.

Mecenatul este întreținerea scriitorului de către o persoană sau de către o instituție; acestea îl protejează, dar pretind, în schimb, de la el satisfacerea exigențelor lor culturale. Relațiile dintre client și patron au ceva în cumun cu relațiile *supus-suzeran*. Mecenatul, ca și organizarea feudală, corespunde unei structuri sociale bazate pe celule autonome. Absența unui mediu literar comun (incultura sau absența claselor de mijloc), lipsa unui procedeu rentabil de difuzare, concentrarea bogăției în mîinile cîtorva, rafinamentul intelectual al aristocrației, duceau, inevitabil, la apariția unor sisteme închise, în care scriitorul, considerat un meșteșugar producător de lux, își negocia producția după sistemul trocului, în schimbul întreținerii de care dispunea.

Familia bogătașului roman din perioada Imperiului reprezintă, fără îndoială, structura socială cea mai favorabilă apariției mecenatului, care își datorează dealtfel numele faimosului Mecena, prietenul lui Augustus și protectorul lui Horațiu. Dar mecenatul s-a dezvoltat, mai ales, în jurul curților princiare, regale sau papale. El nu a cedat decît în fața fenomenului de nivelare a bogățiilor, de aderare a unor pături din ce în ce mai numeroase la viața intelectuală și de inventare a unor mijloace rentabile de difuzare, cum a fost tiparul. El se menține încă sub forma mecenatului de stat sau a mecenatului public.

De-a lungul vremii, mecenatul de stat s-a tradus prin acordarea unor pensii mai mult sau mai puțin regulate sau prin atribuirea unor funcții oficiale, ca aceea de *poet laureate* în Anglia sau de „istoriograf al regelui" în Franța. Pot fi considerate ca forme ale mecenatului de stat sinecurile birocratice, cărora mai mulți scriitori francezi din secolul al XIX-lea le-au datorat posibilitatea de a trăi.

Cam tot în aria mecenatului, se poate menționa existența unor mecenate indirecte care, acționînd asupra pieței literare, procură autorului venituri nescontate altminteri. Astfel, un guvern poate face comenzi masive de lucrări pentru bibliotecile sale publice și serviciile de propagandă. Metoda cea

Scanned with OKEN Scanner

mai frecventă rămîne totuși premiul literar, care are avantajul de a fi foarte economic, valoarea premiului fiind nominală, dar asigurînd scriitorului o vînzare considerabilă, și, în consecință, resurse materiale. Unele premii — cum este premiul Nobel pentru literatură — comportă, dealtfel, venituri importante.

E greu să intentezi proces mecenatului. A dispreţui această practică în forma sa tradiţională sau în forma actuală de „premiu" înseamnă a da dovadă de un fariseism ridicol. Pe lîngă faptul că mecenatul a avut meritul de a face posibilă integrarea scriitorului într-un ciclu economic din care înainte era exclus — permiţîndu-i deci să existe şi să producă, — trebuie să i se recunoască mecenatului şi o influenţă deseori fericită asupra literelor: dacă mecenatul lui Ludovic XIV n-ar fi făcut din Molière un om relativ independent faţă de publicul său rentabil, am fi avut astăzi mai mult piese de genul unei *Princesse d'Elide* decît un *Don Juan*.

Scriitorul egiptean Taha Hussein a dat problemei o adevărată semnificaţie economică: „Există aici o afacere necinstită: aşa-zisul mecena oferă aur sau argint, pe care omul de litere îl cheltuie încetul cu încetul, pe măsură ce-l primeşte: el, în schimb, îi oferă arta sau gîndirea sa, care nu pot fi, în nici un caz, cheltuite" [7].

Cu alte cuvinte, deşi a făcut multe servicii, mecenatul nu mai corespunde exigenţelor de morală socială ale timpului nostru şi nu poate fi considerat o instituţie sănătoasă. Pentru a-l înlocui, Taha Hussein consideră că cea de „a doua meserie" ar fi soluţia cea mai bună, soluţie, dealtfel, foarte veche: „Aristotel era preceptorul lui Alexandru, Pliniu cel Tînăr un înalt funcţionar al Imperiului roman, Bacon un om de stat al Regatului Angliei, Chateaubriand ambasador al Franţei şi apoi ministru, Mallarmé profesor, Giraudoux, diplomat. Cîţi scriitori nu au fost călugări, magistraţi, medici ! Uneori chiar oameni de arme, ca Cervantes sau Agrippa d'Aubigné [8].

De fapt, cea de-a doua meserie nu este decît o formă a autofinanţării. Am putea vorbi chiar de un automecenat,

---

[7] T. HUSSEIN, *L'écrivain dans la société moderne*, comunicare la Conferinţa internaţională a Artiştilor, Veneţia, 1952, publicată în *L'artiste dans la société contemporaine*, UNESCO, 1954, pp. 72—87.

[8] Ibidem.

atunci cînd finanțarea este asigurată de o avere personală, lucru care se întîmplă din ce în ce mai rar: Byron s-a numărat printre ultimii scriitori ce au vrut să fie *a gentleman who writes*; a trebuit în cele din urmă să renunțe. Dar cîți boemi poetici n-au fost oare finanțați de economiile moștenite de prozaicii strămoși!; a fost și cazul lui Verlaine [9].

Tot o autofinanțare a fost și extraordinara îmbinare de activități remuneratorii care i-a permis lui Voltaire să trăiască și să se îmbogățească. Găsim aici întreaga gamă de resurse financiare, inclusiv pensiile mecenatului, beneficiile editorului, drepturile de autor ale omului de litere, dar mai ales speculația abilă, ingeniozitatea comercială a industriașului ceasornicar și vigilența proprietarului funciar zgîrcit [10].

E suficient însă să ne referim la statistica dată mai sus și la lista alcătuită de Taha Hussein pentru a realiza că cea de-a doua meserie aparține unui tip bine definit: acela al profesiei liberale sau al administrației. Este, de fapt, o primă meserie, dar una care, pe de o parte, lasă ceva răgaz, iar pe de altă parte nu pretinde o adaptare dificilă la condițiile materiale și morale cerute de creația literară.

Prima și poate cea mai gravă obiecție ce i se poate face celei de-a doua meserii este deci faptul că rezumă exercitarea meseriei de scriitor la o singură categorie socioprofesională. Pe bună dreptate, literatura franceză este caracterizată ca o „literatură de profesori". Consecințele asupra producției, ca atare, nu sînt însă grave. Așa cum convingător afirmă Taha Hussein, a pretinde că decelezi un ton didactic în operele unui profesor sau o rapiditate dezinvoltă în cele ale unui ziarist pentru bunul motiv că respectivii sînt ziariști sau profesori, ține de cea mai joasă evaluare: critica *apriori*. Mai îngrijorător este faptul că o vocație literară la un lucrător manual — muncitor sau țăran — nu se poate realiza grație celei de-a doua meserii, decît prin intermediul unei schimbări de categorie socială, lucru aproape imposibil.

O altă obiecție este, de data aceasta, de ordin moral. Nu există profesie — chiar liberală fiind — care să nu aibă exigențele sale etice. Ele nu sînt întotdeauna compatibile cu necesara libertate a scriitorului — prin libertate înțelegînd

---

[9] Vezi J. ROUSSELOT, *De quoi vivait Verlaine?*
[10] Vezi J. DONVEZ, *De quoi vivait Voltaire?*

Scanned with OKEN Scanner

putința de a-și urma imaginația oriunde-l duce ea, libertatea de a utiliza toate elementele experienței sale cu scopul de a recrea realitatea, libertatea de a avea o viață privată în afara profesiei.

Cea de-a doua meserie trebuie deci considerată o soluție acceptabilă, dar limitată în efectele sale. Societatea modernă poate accepta postura de succedaneu al mecenatului; acest lucru nu o scutește însă să pună și să rezolve problema integrării meseriei literare în sistemul său economico-social.

III. Meseria literară

Dacă ar trebui fixată o dată simbolică a apariției omului de litere, am putea propune anul 1755. Este data faimoasei scrisori trimisă de Samuel Jonhson Lordului Chesterfield, în care cel dintîi refuză un ajutor zadarnic solicitat de el cu cîțiva ani mai înainte, în momentul în care își pregătea *Dicționarul*: „Șapte ani s-au scurs, Monseniore, de cînd făceam anticameră și eram izgonit de la ușa voastră; în tot acest timp, mi-am continuat lucrul răzbind prin greutăți de care e inutil să mă plîng și am ajuns în sfîrșit, în ajunul publicării, fără ajutor, fără un cuvînt de încurajare, fără un surîs favorabil“ [11].

Acest text este clopotul de moarte al mecenatului. Johnson a reușit să trăiască — să supraviețuiască — prin pana sa. E adevărat, mai tîrziu a fost nevoit să accepte o pensie. Trăia în zorii unei lupte care avea să dureze două secole. Încă din 1709, exista în Anglia o lege cunoscută sub numele de *Statutul reginei Ana*, care acorda scriitorului o iluzorie protecție împotriva abuzurilor săvîrșite de librari și de oamenii tiparului. Dar nici un control legal nu a fost posibil pînă la apariția comercianților — care să exploateze producția literară și să fie răspunzători de ea —, adică a editorilor, eveniment care s-a produs către mijlocul secolului al XVIII-lea.

---

[11] Scrisoarea către Lord Chesterfield din 7 februare 1755, citată de BOSWELL în *Life of Dr. Johnson*.

Scanned with OKEN Scanner

Revoluția franceză a fost cea care a dat semnalul acestei reforme.

Protecția dreptului de autor garantează autorului proprietatea sa literară pe o perioadă care variază de la 28 de ani în Statele Unite (putînd fi prelungită), la eternitate în Portugalia. În Franța, această perioadă acoperă durata vieții autorului plus cincizeci de ani, la care se adaugă, eventual, un număr de prelungiri stipulate prin lege. În tot acest timp, scriitorul își poate ceda drepturile prin contract.

Legislațiile naționale au fost completate prin Convenția de la Berna în 1886. Această Convenție, revizuită de mai multe ori, grupa, în 1956, 43 de țări. Pe de altă parte, țările americane au încheiat, în 1889, Convenția de la Montevideo. Începînd din 1952, UNESCO a luat inițiativa unei Convenții universale a Dreptului de Autor, ce a intrat în vigoare prin 1955, grupînd 40 de țări; aceasta nu se substituie însă Convenției de la Berna.

Influența legislației dreptului de autor asupra producției literare va fi pusă în lumină prin exemplul literaturii americane de la începutul secolului al XIX-lea. Editorii americani nu erau atunci legați de editorii englezi prin nici un fel de convenție. Aveau deci posibilitatea să reproducă și să vîndă toate operele marilor autori englezi contemporani, fără să plătească drepturi. Acest lucru i-a făcut, desigur, să-i neglijeze pe autorii americani, ce trebuiau retribuiți. Concurența dezastruoasă i-a constrîns pe autorii americani să-și îndrepte din nou atenția spre magazin și în general spre genul literar cel mai bine adaptat acestuia: nuvela. Astfel se explică, pe de o parte, voga magazinului în Statele Unite, pe de altă parte, abundenta producție de nuvele în America secolului al XIX-lea — cele ale lui Edgar Poe, în special [12].

Totuși, dacă legile fixau existența și durata dreptului de autor, ele nu reglementau întotdeauna dreptul de folosință. În secolele XVIII și XIX numeroase procese i-au pus față în față pe autori și editori, în special în problema protecției mutuale împotriva editurilor „pirat" (în majoritate, americane și olandeze).

---

[12] Remarca aparține lui F. L. PATTEE, în articolul *Story* din *Encyclopaedia Britannica*.

Există două tipuri de reglementare a drepturilor de autor: plata forfetară și procentajul pe vînzare. În cazul plății forfetare, autorul primește dintr-o dată o sumă prin care el renunță la toate drepturile sale în favoarea editorului, oricare ar fi succesul ulterior al operei. În plata procentuală, autorul primește o fracțiune din prețul de vînzare net al fiecărei cărți vîndute. Această fracțiune poate varia de la 5% pentru cărțile științifice la 12 sau 15% pentru lucrările de succes. Unele contracte prevăd chiar un procentaj progresiv în funcție de volumul vînzării. Mai mult, editorul oferă, în general, autorului unul sau mai multe avansuri de garanție pe un număr stipulat de exemplare, în anumite momente bine definite (predarea manuscrisului, punerea în vînzare etc.).

Între aceste două extreme, există o varietate infinită de aranjamente posibile. Putem cita ca exemplu contractul pentru publicarea *Comediei umane* încheiat de Balzac cu Hetzel, Paulin, Dubochet și Sauches. Este tipic epocii. Balzac trebuia să primească 50 de centime (ceea ce reprezenta o sumă generoasă) pentru fiecare din cele 60 000 de exemplare editate (20 volume la 3 000 de exemplare), deci 30 000 franci. Dar dacă 15 000 F trebuiau vărsați imediat — așa precum s-a și întîmplat — ceilalți 15 000 îi reveneau lui Balzac abia după desfacerea a 2/3 din tiraj, ceea ce nu s-a întîmplat niciodată. Din cei 15 000 F primiți, Balzac datora mai mult de 5 000 F editorului pentru corectură: într-adevăr, dincolo de o anumită limită, corecturile făcute pe șpalți cad pe spinarea autorului ... și Balzac ștergea mult.

Dezvoltarea radio-ului și a televiziunii, încheierea unor înțelegeri internaționale au dat o importanță tot mai mare drepturilor de adaptare și traducere care sînt, în general, împărțite între autor și editor. Un contract editorial capătă deci din ce în ce mai mult caracterul unei convenții capital-muncă și numeroase sînt țările care au simțit nevoia să garanteze drepturile muncii printr-o legislație adecvată. Totuși, abuzurile sînt încă numeroase, iar contractele scandaloase — de natură forfetară — sînt tot mai frecvente. Ar fi deci imprudent să considerăm cariera literelor un mijloc ușor de îmbogățire.

În Franța rare sînt cărțile a căror vînzare globală atinge 10 000 de exemplare: mai puțin de 4% din total. Un roman-

Scanned with OKEN Scanner

cier care reușește să-și vîndă 20 000 de exemplare pe an este deci o excepție. Venitul corespunzător acestei vînzări este (scăzînd impozitele, căci drepturile de autor sînt supuse unei taxe proporționale și unei suprataxe progresive) de ordinul a 800 F pe lună, realizat printr-o muncă îndîrjită (în medie, două romane pe an) și fără nici un beneficiu din partea legislației sociale. Să luăm un alt exemplu: un tînăr romancier prezintă un manuscris unui editor cu gîndul să cîștige 10 000 F pe opera sa; probabilitatea realizării acestui proiect este însă inferioară celei pe care i-ar procura-o cumpărarea unei zecimi din Loteria națională.

Există asociații de tot felul pentru apărarea drepturilor autorilor. Una dintre cele mai venerabile este *Societatea Oamenilor de Litere*, fundată în 1838. Ea își conjugă eforturile cu puternica *Societate a Autorilor, Compozitorilor și Editorilor de Muzică*. În Anglia apărarea deținătorilor de *copyright* este destinată unei *Incorporated Society of Authors, Playwrights and Composers*, fundată în 1884, al cărei echivalent american este *The Authors' League of America*, fundată în 1912. Societăți de acest gen există în toate țările. Unele — țările comuniste, dar și Franța — au chiar sindicate de scriitori. Revendicările scriitorilor tind din ce în ce mai mult spre recunoașterea unei *carte* sociale.

În Franța, ceea ce s-ar apropia mai mult de o cartă socială este proiectul unei *Caisse des Lettres*, în legătură cu care Parlamentul și scriitorii au dialogat timp de mai mulți ani. Fondul Literelor *(Caisse des Lettres)* existent acum este departe de a satisface speranțele care s-au pus în el, deși structura sa, bazată pe un fel de securitate socială mutuală, îl va transforma într-o instituție chemată să joace un rol important pe viitor. Finanțarea este asigurată prin contribuții ale statului, ale editorilor sau prin unele rețineri din drepturile de autor.

În momentul actual, omul de litere care nu a fost favorizat de tiraje mamut, care nu a beneficiat de mecenatul vreunui premiu sau care nu s-a îmbogățit prin adaptări cinematografice, nu are, dacă refuză cea de-a doua meserie, decît o gamă limitată de soluții. Cea mai simplă este situația de salariat, în general sub forma ziaristicii sau în serviciul unei edituri ca lector, referent, redactor literar. Există, de asemenea, situația de semisalariat; este cazul unor grupuri de

Scanned with OKEN Scanner

autori legați de anumite edituri prin contracte de lungă durată și care trăiesc din avansuri. În afara acestora, se întinde o întreagă gamă de munci mărunte literare — adaptări, traduceri, cărți documentare — care, încredințate unor specialiști, din păcate rari și exigenți, ar avea numai de cîștigat. Dincolo de toate acestea, se află vastul domeniu al literaturii „alimentare" sau de *pot-boilers*, cum spun englezii. Ea are prerogative nobile în romanul polițist și în cel de aventuri. Își are însă și părțile ei deloc nobile, urîte. Organizată pe scară largă, literatura alimentară poate procura venituri confortabile acelor „antreprenori de literatură", printre care s-a numărat Alexandre Dumas-tatăl, dar care sînt azi mai înfloritoare ca oricînd. În acest domeniu își află cîmpul de acțiune manevrele subterane ale ... peniței. Aici apar așa-numiții „negri", cum li se spune în mod obișnuit; ei scriu în fapt ceea ce semnează ori debitează sub pseudonime *rose bonbon* negustorii acestei subliteraturi a romanelor de dragoste, cu care nouă zecimi din populație își astîmpără setea de lectură.

Atingem astfel nivelul cel mai coborît al acestei populații literare atît de ciudat dezechilibrată datorită faptului că nu și-a găsit încă statutul social și mai ales economic în cadrul cetății moderne. Numai o îndelungată muncă de analiză ne-ar putea permite să definim cauzele profunde ale acestui dezechilibru. Examinarea sistemului de difuzare ne va indica, poate, cel puțin cîteva din mijloacele prin care l-am putea remedia.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA a III-a

DIFUZAREA

CAPITOLUL V
ACTUL DE PUBLICARE

I. Publicare și creație

Nu trebuie să confundăm istoria editării cu istoria cărții. Tipărită sau nu, cartea rămîne cel mai recent și cel mai răspîndit mijloc folosit pentru reproducerea unei opere literare în vederea publicării sale; dar nu este singurul. Teatrul, de exemplu, dovedește că putem concepe actul de publicare într-o societate ignorantă în ceea ce privește scrisul [1]. În zilele noastre, cinematograful, radiodifuziunea, televiziunea conferă publicării audiovizuale o eficiență superioară celei ce caracterizează publicarea tipărită.

Constanta semantică a verbului „a publica" și a strămoșului său latin *publicare* este ideea unei *expuneri pentru o* destinație anonimă. *Publicare simulacrum* înseamnă a ridica o statuie într-un loc public, a face publică o căsătorie, înseamnă a face cunoscut oricărei persoane știute sau neștiute un proiect de natură privată. Utilizarea cea mai veche a acestui cuvînt, citată de Littré, datează din secolul al XIII-lea și, aplicată bunurilor mobiliare, înseamnă „a vinde la licitație".

Să reținem această idee de punere la mezat a operei, această trecere deliberată și aproape brutală de la secretul creației la lumina anonimă a pieții publice. Există aici un fel de violență consimțită, de profanare acceptată, cu atît mai șocantă pentru sensibilitatea comună, cu cît ingerința factorilor financiari este mai puternică: a publica comercial o operă

---

[1] Teatrul ridică probleme speciale pe care nu le vom aborda în acest scurt studiu. Vezi J. DUVIGNAUD, *Sociologie du théâtre*. Am folosit totuși exemple extrase din teatru ori de cîte ori au fost examinate probleme comune.

Scanned with OKEN Scanner

extrasă din tine însuți înseamnă a te prostitua — *publicare corpus*, spune Plaut.

Dar a publica opera înseamnă, în același timp, a o desăvîrși prin cedarea ei altuia. Pentru ca o operă să existe cu adevărat ca fenomen autonom și liber, ca făptură de sine stătătoare, trebuie ca ea să se detașeze de creatorul său și să-și urmeze singură destinul printre oameni. Acesta este simbolismul „marilor premiere" sau al „vernisajului" expozițiilor de pictură: prin vernisaj, pictorul își interzice orice nou retuș, abdică de la tutela asupra creației sale și o declară născută, așezînd-o pe simeze ca la un fel de licitație.

Căci e, într-adevăr, vorba de o naștere. Această violență creatoare este violența durerilor facerii: expulzare, separare dureroasă pe de o parte, punere în circulație a unei noi ființe autonome și libere de cealaltă parte. Păstrînd proporțiile, putem asimila rolul editorului cu acela al unui mamoș: el nu este sursa de viață, nici cel ce fecundează, nici cel ce-și dă o parte din viață, dar fără el opera concepută și împinsă pînă la limitele creației nu ar ajunge să aibă existență proprie.

Iată, așadar, aspectul esențial al funcției editoriale. Mai sînt însă și altele; pentru ca metafora să fie completă, ar trebui ca mamoșul nostru să existe în același timp ca sfătuitor prenatal, judecător de viață și de moarte asupra noilor născuți (adică provocator de avorturi), igienist, pedagog, croitor, îndrumător și ... negustor de sclavi.

II. Evoluția istorică

Editorul este un personaj recent în istoria instituțiilor literare. Cu toate acestea, începînd cu o epocă foarte îndepărtată, au existat mijloace de multiplicare a cuvîntului scris și de difuzare a operelor. Deseori, autorul și-a asumat el însuși această sarcină. Lectura publică era o modalitate de publicare la modă în antichitate și, chiar după invenția tiparului, ea a rămas și rămîne unul din mijloacele cele mai comode pentru testarea operei asupra unui public restrîns. Cazul cel mai pitoresc de difuzare prin intermediul autorului

Scanned with OKEN Scanner

este, poate, cel al așa-numiților *yomiuri*, strămoșii ziarelor japoneze: după ce le redacta, autorul le tipărea, apoi le vindea el însuși pe străzi strigînd în gura mare pasajele esențiale.

Totuși, încă din cea mai îndepărtată antichitate, au existat, în egală măsură, specialiști ai difuzării. Primii au fost povestitorii ambulanți, care se complăceau și se complac încă în multe țări, în colportajul oral al unor opere deseori tradiționale, dar uneori originale. Avem a face aici cu o formă de publicare incontestabilă, dar limitată [2].

Nimic serios nu se petrece înainte de apariția cărții și, în primul rînd, a cărții-manuscris. La Atena, începînd din secolul al V-lea și la Roma, odată cu epoca clasică, există ateliere de scribi *(scriptoria)* pe care antreprenorii îi folosesc pentru recopierea manuscriselor. Copiile sînt apoi puse în vînzare în adevărate librării. Există deci o industrie și un comerț de carte. Cele mai mari „tiraje" menționate (și sînt foarte rare) nu depășesc niciodată cîteva sute de exemplare, dar ideea editării capătă formă și substanță. E interesant de remarcat că, pentru a o nota, romanii au făcut apel la rădăcina verbului *edere* care înseamnă „a da la iveală, a zămisli": este sensul folosit încă de Vergiliu și Ovidiu, dar, o jumătate de secol mai tîrziu, Pliniu dă dovada unei judecăți de editor modern, atunci cînd vorbește de *libelli editione digni**.

Așa cum se întîmplă de obicei, ideea precede mijloacele tehnice. Acestea din urmă s-au lăsat așteptate patrusprezece secole. Odată cu tiparul, accentul cade pe publicare — adică pe acea expunere pentru o destinație anonimă — și nu pe editare. În acest sens, am putea spune că publicarea Bibliei a constituit unul din factorii determinanți ai Reformei. De adăugat că această publicare tehnică a fost întărită de o publicare lingvistică, prin folosirea limbii vulgare. Dar primii tipografi sînt deja editori-mamoși. Selecțiile lor au un caracter creator. Astfel, Chaucer, Gower, Lydgate, Malory etc., autori vechi deja, îi datorează lui Caxton, care i-a

[2] Limitarea se referă la forma operei literare, nu la aria de difuzare care poate fi considerabilă și o poate depăși chiar pe aceea a unei cărți tipărite, avînd în vedere că o carte are nevoie de o librărie sau de o bibliotecă, în timp de povestitorului îi este suficientă piața satului.

* Cărți (cărticele) demne de a fi date la iveală *(N.T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

tipărit printre primii, resurecția lor la viața literară, pe care menținerea în stadiu de manuscris le-ar fi stăvilit-o cu siguranță.

Primii editori erau, în egală măsură, oameni de afaceri, așa cum o dovedesc numeroasele cărți „funcționale", dar foarte solicitate, pe care le tipăreau. Pe de altă parte, cărțile de cavalerie care se bucurau de o vînzare ușoară și sigură în rîndul aristocrației, figurau printre cele mai agreate de Caxton. Succesorul său, Wynkyn de Worde, înființează în Fleet Street o prăvălie de vînzare cu bucata, care a fost una din primele librării din Anglia în sensul modern al cuvîntului.

La sfîrșitul secolului al XV-lea, există deja trei mari întreprinderi comerciale, ca cea a lui Anton Koburger, tipograf din Nürenberg care deținea 16 magazine și agenți în principalele orașe ale creștinității, sau cea a lui Aldo Manuzio din Veneția. În secolul al XVI-lea, în Franța există dinastia Estienne, în Țările de Jos cea a Plantin-ilor și a Elzévir-ilor. E bine cunoscut rolul jucat de Țările de Jos pînă în secolul al XVIII-lea, ca piață mondială a cărții [3]. În majoritatea țărilor se formează Corporații sau Ghilde (bresle) de Tipografi a căror activitate este cu strictețe reglementată pentru motive dealtfel mai mult politice decît comerciale.

În acest timp, marii tipografi, copleșiți de complexitatea crescîndă a industriei lor, au fost nevoiți să abandoneze vînzarea cu bucata unor specialiști, cărora le-au cedat o parte din funcția lor comercială. Astfel a apărut librarul. În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, în Franța, cuvîntul *librar* nu se mai aplică copistului sau bibliotecarului (forma engleză a păstrat acest ultim sens), ci îl desemnează pe negustorul de cărți. Cam la aceeași epocă apare *bookseller* în Anglia și *buchhandler* în Germania.

Frontiera dintre cele două profesii este dealtfel neclară, precum arată și documentele oficiale — hotărîrile înscrise din 1618 în Franța, care grupează pe tipografi și librari într-o singură comunitate. Pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, e greu de precizat care dintre ei este responsabilul moral și financiar al editării, care-și asumă riscurile investiției și ia asupra sa diversele atacuri ce ar putea fi îndreptate împo-

---

[3] „Grație spiritului pe care-l au francezii, librarii olandezi cîștigă un milion pe an", VOLTAIRE, *Mélanges littéraires*.

Scanned with OKEN Scanner

triva lucrării. Prin tradiție, acest rol ingrat îi revenea tipografului, dar, din ce în ce mai mult, librarul începe să aibă aici partea sa. La începutul secolului al XIX-lea, legislația napoleoniană pune capăt disputei, în folosul unui al treilea personaj profitor, desemnînd pentru orice publicație un *editor responsabil* — echivalentul miticului gerant al ziarelor franceze.

La acea dată personajul numit editor există deja de o jumătate de secol; este vorba de antreprenorul care, însărcinîndu-l pe tipograf cu funcția tehnică și pe librar cu cea comercială, ia inițiativa mecanismului editorial, coordonează procesul de fabricare cu necesitățile vînzării, tratează cu autorul și cu diverșii intermediari și, în general, coordonează actele izolate de publicare într-o politică generală de întreprindere. Cu alte cuvinte, exploatarea capitalistă ia locul exploatării artizanale.

Această substituire se explică prin avîntul economic, politic și cultural al burgheziei. Este momentul în care, după cum am văzut, literatura încetează să fie privilegiul celor instruiți. Noua burghezie reclamă o literatură pe măsura sa: publicul cititor sporește în cantitate, în timp ce gusturile lui suferă o revoluție: romanele realiste sau sentimentale, poemele preromantice și romantice vor fi de acum înainte lucrări de mare tiraj și difuzare, a căror finanțare necesită punerea în mișcare a puternicului sistem economico-financiar ce prosperă în celelalte ramuri ale activității industriale și comerciale.

Publicarea, în 1740, a *Pamelei* lui Richardson, prototip al romanului englez, constituie un excelent exemplu de întreprindere capitalistă aplicată procesului de editare. Richardson era un fel de tipograf oficial al guvernului britanic, președintele Corporației Librarilor *(Stationers)*. Doi dintre confrații săi din Londra, Rivington și Osborn, se asociază lui pentru publicarea unei culegeri de scrisori-model de tip *Parfait Secrétaire* spre folosul doamnelor din burghezie, culegere pentru care Richardson, înzestrat cu un stil destul de frumos, trebuia să furnizeze textul. Era tipul de publicație funcțională. De aici, printr-o serie de transformări, geniul lui Richardson a extras *Pamela*, roman epistolar „moșit" de inițiativa nonliterară a unui grup de industriași și comercianți ai cărții.

Dintre casele de editură actuale, un anumit număr au fost create ca atare; este, de exemplu, cazul lui John Murray, care a mers pe urmele romantismului britanic în toată ascensiunea sa. Multe din edituri au fost generate de tipar, precum Plon în Franța, în timp ce altele provin din librărie, ca Hachette. Mai există, dealtfel, tipografi-editori și librari-editori.

De-a lungul primei jumătăți a secolului al XX-lea, funcția editorială a suferit, în Franța în special, o ultimă transformare, ce corespunde cu declinul capitalismului și promovarea maselor. Mulți editori dînd înapoi în fața cheltuielilor tot mai mari cerute de exploatarea comercială propriu-zisă, transmit această exploatare unor întreprinderi specializate, precum Hachette sau Chaix. E încă greu de presupus care va fi efectul acestei practici asupra evoluției ulterioare a funcției editoriale.

III. Funcția editorială

Redusă la operațiile sale materiale, funcția editorială se poate rezuma în trei verbe: *a alege, a fabrica, a distribui (a difuza)*. Aceste trei operații sînt solidare și, depinzînd una de alta, condiționîndu-se reciproc, ele formează un ciclu care constituie actul de editare.

Acestor trei operații le corespund cele trei servicii esențiale ale unei edituri: comitetul literar, biroul de producție și departamentul comercial. Editorul este cel care coordonează întreaga acțiune, îi dă un sens și își asumă responsabilitatea. Chiar atunci cînd editorul este anonim iar politica editurii reglementată de un consiliu de administrație, e neapărat necesară existența unui individ — director, consilier, administrator — pentru a da actului de editare caracterul personal și indivizibil care-i este indispensabil.

Un editor poate rămîne editor chiar dacă împarte unor specialiști diversele sale funcții tehnice: selecție, producție, difuzare. Esențial este să-și păstreze responsabilitatea morală și comercială a ansamblului.

Scanned with OKEN Scanner

Problema unică a actului de editare este aceea de a aduce un fapt individual la nivelul vieții colective; motiv pentru care fiecare din funcțiile tehnice enumerate mai sus corespunde unui anumit tip de relații între individ și colectivitate.

Selecția presupune ca editorul (sau delegatul său) să-și reprezinte un public posibil și să aleagă din maldărul de scrieri ce-i sînt aduse ceea ce convine cel mai bine consumului acestui public. Această reprezentare are un caracter dublu și contradictoriu: comportă, pe de o parte, o judecată de fapt privind ceea ce dorește publicul posibil, ceea ce el va cumpăra, iar pe de altă parte, o judecată de valoare asupra a ceea ce *ar trebui să fie* gustul publicului, dat fiind sistemul estetico-moral al grupului uman în interiorul căruia se desfășoară operația. Rezultă de aici o dublă întrebare aplicabilă fiecărei cărți în parte și la care nu se poate răspunde decît printr-un ipotetic compromis: este vandabilă cartea? Este bună cartea?

Prins între propunerile autorilor și exigențele publicului — așa cum și le reprezintă el — editorul modern nu se rezumă, dealtminteri, la rolul pasiv al conciliatorului. El încearcă să acționeze asupra autorilor în numele publicului și asupra publicului în numele autorilor, într-un cuvînt, să-și procure un public și niște autori care-și coordonează reciproc interesele.

Ideal pentru un editor este să descopere un autor „cu audiență la public". Într-adevăr, riscurile și cheltuiala lansării sînt asumate odată pentru totdeauna, iar eficiența autorului fiind recunoscută, i se poate cere acestuia, fără prea multe riscuri, să continue după prototipul deja încercat. Legat printr-un contract de lungă durată, autorul intră atunci în „solda" editorului. Această grupare stipendiată de editor este cea care, jucînd rolul de colectivitate-martor, dă stilul sau tonul său casei editoriale. Ea este dominată, în general, de o personalitate: aceea a editorului însuși (Julliard) sau a unuia din consilierii săi (cum a fost Jean Paulhan la Gallimard). Grație echipei sale de lectori (care sînt, deseori, autori de casă), gruparea determină selecția și influențează chiar producția noilor scriitori, dornici să i se integreze.

Pe de altă parte, editorul acționează asupra publicului provocînd deprinderi. Aceste deprinderi pot lua forma modelor, snobismelor, ba chiar a unor pasiuni pasagere pentru personalitatea vreunui autor: în același timp, pot avea o

Scanned with OKEN Scanner

origine mai profundă și pot traduce o fidelitate pentru o anume formă de gîndire, pentru un anume stil, pentru un anume tip de lucrare. Una dintre cele mai vechi și tipice deprinderi literare, conștient întreținută dacă nu în întregime provocată de un editor, a fost „byronismul" [4].

O formulă deosebit de rentabilă este cea a colecției specializate avînd o unitate de direcție, de prezentare și de interes. Ea permite, pe de o parte, canalizarea autorilor către tipuri de producții cu eficiență deja experimentată, pe de altă parte, satisfacerea unei cereri precise, bine delimitate și mereu prezente. Este cazul colecțiilor „Série blême" (Gallimard) sau „Vies quotidiennes" (Hachette). Se poate merge pînă la încadrarea colectivității-public, cu scopul de a o ține mai bine în mîini și de a stabili între ea și echipa de autori legături cvasipersonale. Acest lucru se face în mod curent pentru genurile cu trăsături deosebit de pregnante, precum romanul polițist, de anticipare științifică, de *suspense* etc., prin intermediul ziarelor specializate, a cluburilor, a buletinelor de publicitate (de legătură). Se creează astfel o doctrină și o estetică a genului, iar comunitatea public-autori devine posesoarea acelui semn caracteristic oricărei conștiințe colective noi: o ortodoxie [5].

Vom reține deci că orice selecție presupune un *public teoretic*, în numele și în beneficiul căruia se face alegerea, și un *grup de scriitori*, menit să reflecte — se presupune — nevoile acestui public. Întregul joc literar manevrat de editor se desfășoară în circuit închis, între aceste două grupuri definite mai sus.

Procesul de producție face parte din acest joc. Studiul preliminar producerii de carte trebuie să înceapă prin „a gîndi publicul". Între o carte de lux destinată cîtorva sute

---

[4] „Byronismul" este o modă lansată prin publicarea primelor două cînturi din *Child Harold*, ale căror caracteristici au fost cu grijă adaptate necesităților publicului romantic, la cererea editorului John Murray. I-a fost, prin urmare, imposibil lui Byron să se elibereze de această modă. Murray îl îndemna să scrie urmînd aceeași linie și căuta întotdeauna să nu publice operele lui Byron care ar fi putut șoca deprinderile publicului „haroldian".

[5] În Franța vom identifica două exemple tipice în ziarele-magazin „Fiction" și „Mystère Magazine", ambele publicate de aceeași editură. În Anglia, antica Hakluyt Society îi grupează pe amatorii de povestiri de călătorie și încurajează publicațiile de acest tip.

Scanned with OKEN Scanner

de bibliofili și una populară ieftină, totul se modifică: hîrtia, formatul, procesul tipografic (alegerea caracterelor, paginarea, spațiul dintre rînduri, densitatea filelor etc.), ilustrația, legarea cărții și mai ales numărul de exemplare. Încă din acest moment, editorul trebuie să-și calculeze „lovitura" pe care dorește să o realizeze. De fapt, calculul trebuie deja făcut în stadiul selecției: cartea fiind aleasă pentru anume calități, în atenția unui anumit public, ea trebuie să aibă cutare caracteristici materiale bine determinate.

Cea mai importantă caracteristică rămîne, evident, tirajul. Prea mic, el desfășoară pe un număr insuficient de exemplare cheltuielile fixe de fabricare (lectura și pregătirea manuscrisului, compoziția, corectura, punerea în pagină, tragerea), care sînt, de departe, cele mai apăsătoare, și presupune un preț de vînzare ce riscă să nu pună lucrarea la îndemîna eventualului ei public. Prea mare, el umflă excesiv oferta și face inevitabil deficitul prin vînzare în pierdere; căci industria de carte este una din puținele industrii în care produsul fabricat nevîndut are mai puțină valoare decît materia primă [6].

Pentru celelalte caracteristici ale lucrării, nu numai volumul publicului teoretic trebuie luat în considerație, ci și natura, necesitățile sale funcționale și, în mod deosebit, psihologia sa. Întrebuințarea coperții ilustrate am împrumutat-o, recent, din America. În alegerea acestei coperți, editorul trebuie să țină seama de diversele „motivații" ce-l determină pe cititorul eventual să cumpere cartea. Într-adevăr, dacă desenul este bine ales, el trebuie să constituie o veritabilă lecție de critică literară și să traducă grafic analiza estetico-psihologică în virtutea căreia editorul a făcut selecția [7].

Regăsim aici avantajele colecției, a cărei machetă și tiraj optim au fost studiate odată pentru totdeauna.

---

[6] O lucrare curentă de literatură nu este rentabilă dacă se scoate în mai puțin de 5 sau 6 000 de exemplare; trebuie să se vîndă însă cel puțin 2 000 pentru ca operația să nu fie deficitară.

[7] Alegerea titlului este esențială pentru vînzarea unei cărți. Cît despre bandă, ea este un mijloc de publicitate foarte utilizat în Franța. În principiu, banda însoțitoare trebuie să sublinieze titlul sau să atingă direct una din „motivațiile" lecturii. Mai intelectual și, în același timp, mai eficient este procedeul prin care se dă o analiză a cărții pe coperțile interioare sau pe una din clapele coperții.

Scanned with OKEN Scanner

Se vede, aşadar, că, pentru editor, procesul de producţie continuă selecţia. Judecata făcută asupra operei capătă formă. Editorul traduce din punct de vedere tehnic, prin decizii materiale, echilibrul pe care, de la început, a încercat să-l stabilească între scriitorii propuşi şi publicul pe care îl presupune sau pe care îl cointeresează în acţiune.

Rămîne de analizat difuzarea propiu-zisă, adică vînzarea — deşi există cărţi distribuite gratuit. Într-adevăr, vînzarea este aproape indispensabilă desăvîrşirii faptului literar. Byron remarca într-o zi că a obliga un necunoscut să scoată o monedă din buzunar (gest care niciodată nu e involuntar sau indiferent) pentru a cumpăra o carte, înseamnă, de fapt, adevărata consacrare a scriitorului, indiciul prim al puterii sale.

În ţările capitaliste, difuzarea este partea cea mai delicată a actului de publicare, act convergent în întregime spre acest nou proces, precum drama spre deznodămînt. În aceasta constă reuşita sau eşecul. În bugetul unei cărţi, cheltuielile de difuzare reprezintă mai mult de jumătate din preţul vînzării [8].

Editorul se află în faţa unei probleme dificile: aceea de a găsi şi de a atinge în realitate acel public teoretic pe care de la început îl presupune şi îl cultivă. În acest scop, foloseşte un anumit număr de tehnici publicitare.

Prima şi cea mai simplă este înscrierea cărţii pe o listă bibliografică, aşa cum există în majoritatea ţărilor (de exemplu „Bibliographie de la France", publicaţie săptămînală a aşazisului *Cercle de la Librairie*). Astfel, librarii şi bibliotecarii iau cunoştinţă de publicarea cărţii. Această publicitate anonimă poate fi dublată de acţiunea personală a comis-voiajorilor dotaţi cu exemplare mostră. O publicitate comercială de tip normal (anunţuri în ziare, afişe sau chiar expuneri de carte) se adresează în mod direct publicului. Acest gen de publicitate este mai puţin utilizat în Franţa sau Anglia decît în Statele Unite, de exemplu, unde lansarea unei cărţi se

[8] În *Monographie de l'édition* vom găsi complicatele formule ce servesc la stabilirea preţului de vînzare. În linii mari, trebuie înmulţit preţul de fabricaţie al volumului la ieşirea de sub tipar cu un coeficient ce poate varia de la 3 la 5.

Scanned with OKEN Scanner

desfășoară, *mutatis mutandis*, după schema oricărui alt produs comercial[9] .

Inconvenientul tehnicilor publicitare obișnuite este faptul că ele se adresează publicului în general și nu publicului vizat de editor: din 1 000 de persoane ce iau contact cu publicitatea, doar zece sau poate douăzeci sînt susceptibile de interes pentru carte, în timp ce restul — adică cei mai mulți — sînt interesați de un săpun, de un aperitiv sau de un articol menajer. Pentru a fi rentabilă, publicitatea trebuie concentrată asupra celor zece sau douăzeci de persoane care prezintă șansa, oricît de îndepărtată, de a fi influențate de ea. Din nefericire, dificultatea este că persoanele pot fi o sută sau numai două și că, pe de altă parte, — în funcție de tipul de carte — ele nu sînt niciodată aceleași. Revenim deci la caracterul *limitat* și *personal* al actului de publicare. Astfel se explică preferința acordată mijloacelor de propagandă nonanonime și în special articolelor de presă semnate.

Acesta poate fi articolul unui „cronicar" (însărcinat de ziar cu informarea literară) sau foiletonul unui critic ce se bucură de o clientelă de cititori deprinși să-i urmeze indicațiile. O grijă deosebită este acordată serviciului de presă. Fiecare volum, semnat de autor, este însoțit de o notă publicitară, așa-numita *„prière d'insérer"* care este, de fapt, un model ideal de articol (elogios, bineînțeles). Multe ziare minore se mulțumesc să o copieze și să-i adauge o iscălitură. Mult mai interesant este articolul semnat de criticul editurii într-un ziar cu o clientelă cît de cît corespunzătoare publicului teoretic. Pentru obținerea acestui articol sînt folosite toate mijloacele de presiune, întrucît cel mai fecund dintre critici nu poate „debita" mai mult de două sute de lucrări pe an: serviciile de presă comportă întotdeauna enorme deșeuri. La urma urmei, puțin importă dacă articolul este defavorabil: totul este să se vorbească despre carte; o critică proastă este la fel de rentabilă ca și una bună. Un „masacru" aduce de multe ori cu sine o avere.

Televiziunea, prin caracterul ei direct, personal, a introdus un tip de critică extraordinar de eficientă, în care

---

[9] *Enciclopedia Britanică* arată că, pentru editorul american, publicitatea reprezintă 10% din costul producției. Cifrele sînt de 6% în Anglia și 3% în Germania.

Scanned with OKEN Scanner

autorul însuși vorbește publicului *său* „ochi în ochi". S-a constatat că, în orele ce urmează interviului dat de autor pe ecran, cartea sa este asaltată în librării, cifra de vînzare atingînd uneori proporții considerabile.

Trebuie să adăugăm acestor tehnici publicitare pe acelea care constau în utilizarea unei selecții: de exemplu, alegerea celei mai bune cărți a lunii sau premiul literar. Un glas sau două într-un astfel de premiu renumit este un atu ce nu poate fi uitat pe o bandă de carte.

În sfîrșit, un alt procedeu, mult mai greu de mînuit, dat fiind faptul că este cu două tăișuri: publicarea cărții într-un ziar sau magazin fie *in extenso*, fie sub formă de extrase, fie sub formă de rezumat. Se pune astfel problema — foarte delicată — de a suscita interesul cititorului fără a deflora lucrarea [10].

Scopul tuturor acestor tehnici este să realizeze unirea publicului teoretic, diseminat în ansamblul populației. Ideal ar fi, desigur, să-l grupeze odată pentru totdeauna și să-l păstreze așa. Pentru acest lucru au fost înființate Cluburile Cărții, al căror scop este, în fond, acela de a substitui cititorului improvizat, un cititor croit pe măsură. Reperat, fișat, legat uneori prin contract, cititorul eventual nu mai poate da înapoi.

Acest lucru se petrece în țările cu o economie dirijată și în special în țările socialiste. În U.R.S.S., de exemplu, rareori există produs nevîndut. Întrucît, eliberată de grija concurenței, industria editorială posedă mijloacele de adaptare a ofertei la cerere și invers.

În țările capitaliste, situația editorului este infinit mai precară. Din momentul în care cartea a fost lansată, soarta ei scapă din mîinile editorului. Punerea în vînzare propriu-zisă e guvernată de mecanismele proprii comerțului de librărie: vom analiza mai departe această problemă. Cartea se comportă întrucîtva ca acele prime rachete teleghidate, dintre care cea mai mare parte cad înainte de a se fi putut încadra pe traiectoria propusă, în timp ce unele scapă oricărui control, realizînd un zbor neregulat și imprevizibil.

---

[10] Una din reușitele acestei prepublicări este cazul cărții *Carnetele maiorului Thompson*, care a beneficiat de o publicare la *intervale neregulate* în „Le Figaro".

Scanned with OKEN Scanner

Tot așa, majoritatea cărților publicate (în Franța 60—70% din producție) eșuează fără să atingă un volum rentabil de vînzare și editorul este neputincios în fața acestei situații. Uneori, dimpotrivă, o lucrare depășește limitele celor mai optimiste previziuni și devine *best-seller*. Curba vînzării variază după un ritm aparent ininteligibil de îndată ce depășește o limită critică (în general, în Franța, „zidul celor 100 000" de exemplare). În această situație, editorul nu mai poate decît să urmărească la întîmplare evoluția, prin tranșe succesive de fabricare.

Motivul acestei pierderi de control este suficient de clar: ea se produce în momentul în care lucrarea depășește limitele publicului teoretic pentru care a fost concepută și evoluează de acum înainte în regiuni sociale neprospectate și nereperate. Imposibilitatea de a-i prevedea reacțiile în acest moment ilustrează slăbiciunea sistemului. Actul de publicare nu este creator decît în aparență. În realitate, el se desfășoară în circuit închis, în interiorul aceluiași grup social. Opera care nu se adaptează acestui grup este sortită eșecului, pentru că se vădește incapabilă să-și descopere aiurea un public receptiv; tocmai pentru că acest public înlătură tot ceea ce nu corespunde selecției sale inițiale. Vom vedea că acest public „de schimb" poate să se ivească brusc, eventual, prin intermediul unei „trădări creatoare". Dar acest lucru nu depinde în nici un fel de editor.

Nu depinde de el nici fenomenul succesului, atît de rar și de imprevizibil: să ne amintim o clipă că, din cele 100 000 de lucrări apărute în Franța între 1945 și 1955, abia 1 la 1 000 a trecut de „zidul celor 100 000". Iată deci că editorul nu are mai multă influență pozitivă asupra destinului noilor săi născuți decît medicul-mamoș cu care l-am comparat; Dimpotrivă, influența sa negativă este considerabilă, întrucît ființele pe care le aduce pe lume se bucură de o libertate artificială, limitată cu strictețe la circuitul social pentru care li s-a dat viață.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL VI

CIRCUITELE DIFUZĂRII

1. Limitele circuitului

Nu există relație directă între valoarea unei cărți și amploarea publicului său, dar există una foarte strînsă între existența unei cărți și existența unui public. Tot așa, valoarea unei monede nu se măsoară în funcție de importanța numerică a populației țării care a emis-o; o monedă nu are însă semnificație în afara unei țări în care să aibă curs.

Între ce frontiere are curs cartea? Primele două care vin în minte sînt: frontiera limbii și cea a analfabetismului. A înțelege limba unei cărți și a fi în stare să o citești sînt cele două condiții indispensabile utilizării sale.

Marile blocuri lingvistice de populație *cititoare* sînt: blocul englez (225 milioane în 1960), blocul chinez (210 milioane), blocul rusesc (179 milioane), blocul spaniol (77 milioane), blocul german (63 milioane), blocul japonez (62 milioane) și blocul francez (47 milioane) [1]. În interiorul fiecăruia dintre aceste blocuri există o circulație literară autonomă mai mult sau mai puțin fracționată de instituții politice și frontiere naționale, dar cu aceeași intensitate pretutindeni.

Traducerea este cea care permite stabilirea unui anumit echilibru mecanic între blocurile lingvistice. Cercetarea periodică a acelui *Index Translationum*, publicat de UNESCO începînd din 1950, ne va permite poate să punem în lumină marile legi care guvernează curentele de traducere. Apare limpede, încă de pe acum, faptul că aceste curente sînt de trei tipuri:

---

[1] Această evaluare, ce diferă puțin de cea a edițiilor precedente, ia în considerație persoane trecute de 15 ani care au învățat să citească.

Scanned with OKEN Scanner

1. Curentele ideologice din interiorul aceluiași ansamblu sociopolitic. Este tipul de care aparțin curentele emanate de blocul rusesc și îndreptate fie spre unitățile lingvistice interioare U.R.S.S., fie spre blocurile lingvistice minore ale țărilor aparținînd sferei de influență sovietică, fie spre minoritățile comuniste ale celorlalte blocuri.

2. Curentele de *pool** între blocuri mari producătoare și mari consumatoare: de aceea, blocurile englez, francez și german își pun în comun 10—20% din producția literară.

3. Curentele de echilibru între zone de înaltă presiune și zone de scăzută presiune literară. Zonele de înaltă presiune sînt blocurile mari producătoare menționate mai sus, dar și micile nuclee lingvistice de înaltă cultură, a căror producție literară supraabundentă satisface cu ușurință populația cititoare și caută un debușeu în traducere: este cazul Țărilor de Jos sau a Țărilor Scandinave. Cît despre zonele de presiune scăzută, ele se află mai ales în țările tinere cu o puternică natalitate, unde evoluția culturală rapidă a populației creează o nevoie de lectură pe care producția internă nu o poate satisface: de exemplu, Japonia și America Latină.

Frontierele naționale (care nu coincid întotdeauna cu frontierele lingvistice sau culturale) oferă în egală măsură spații pentru circulația cărții. Chiar în țări care, precum Franța, sînt prin excelență exportatoare — fie prin intermediul traducerilor, fie prin vînzare nemijlocită de lucrări —, marea majoritate a producției este rezervată pieței interne. Legislațiile vamale protecționiste (în special între țări concurente ale aceluiași bloc lingvistic, precum Anglia și Statele Unite) și restricțiile monetare accentuează „balcanizarea" literaturii. Dar chiar niște legislații mai liberale — ca cele dorite de UNESCO — nu ar rezolva problema. Legea nu vede în carte decît obiectul material și nu ia în considerație decît valoarea de fabricație. În realitate, ar trebui să se țină seamă de valoarea reală de schimb cultural, în funcție de cutare mediu sau cutare grup. După structura economico-socială a două țări, după locul pe care-l ocupă în ierarhia

---

* Curente (sau tendințe) de concentrare a capitalului — editorial, în cazul de față — după sistemul economic-juridic al trusturilor. Concret, este vorba de edituri cu sedii administrative în diferite țări ale lumii (*N. T.*).

Scanned with OKEN Scanner

lor națională funcția culturală, una și aceeași carte nu poate avea, în ambele țări, aceeași semnificație sau definiție.

Mecanismul distribuirii trebuie deci studiat în funcție de unități mai generale și, totodată, mai simple decît națiunile sau blocurile lingvistice, care sînt deja structuri complexe. În realitate, orice grup social își are nevoile sale culturale și deci propia sa literatură. Acest grup poate fi un sex, o vîrstă, o clasă și vom vorbi, așadar, de literatură feminină, infantilă, muncitorească. Fiecare dintre aceste literaturi își are propriul său sistem de schimb, dar, deși există ziare-magazine pentru femei, librării pentru copii și biblioteci muncitorești, fiecare trebuie să dispună de propriile sale instituții. Există, bineînțeles, interferențe și duble utilizări, ba chiar mutații ce provoacă trecerea unor opere dintr-un sistem în altul.

Grupul social înzestrat cu identitatea literară cea mai clară este grupul cultural. Am văzut, dealtfel, că tocmai categoria „oamenilor instruiți" se află la originea însăși a noțiunii de literatură *. Aceștia (oamenii instruiți), care au constituit la început o castă închisă, nu se pot identifica astăzi nici cu o clasă, nici cu o pătură socială, nici chiar cu un grup socioprofesional. I-am putea defini astfel: persoane cu o formație intelectuală și o educație estetică suficient de cuprinzătoare pentru a avea posibilitatea să exercite o judecată literară personală, avînd răgaz să citească și dispunînd de resurse pentru achiziția regulată a cărților. Să remarcăm că este vorba de o definiție potențială și nu reală: mulți dintre acești oameni instruiți nu au nici un fel de opinie literară, nu citesc și nu cumpără niciodată cărți; dar *ar putea*-o face.

Acest grup corespundea odinioară aristocrației. El s-a identificat apoi cu burghezia cultivată, al cărei bastion cultural era învățămîntul secundar clasic. În zilele noastre, lui i s-au adăugat muncitorii intelectuali (în special membrii învățămîntului, care formează grosul forțelor sale), muncitorii-artiști și o parte (mică, e adevărat) a muncitorilor manuali, formați de învățămîntul primar sau modern. Grupul corespunde acum cu ceea ce am numit „mediul literar"

---

* Vezi în *Literar și Social*, Editura Univers, București, 1974, *Documentul I*, definiția termenului „Literatură" (pp. 259–275) *(N.T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

din care se recrutează majoritatea scriitorilor; dar nu numai atît: de aici provin toți constituenții faptului literar, de la scriitor la istoricul literar universitar, de la editor la critic. Aceste personaje care „fac" literatura sînt, cu toții, oameni instruiți. Faptul literar cultivat se desfășoară în circuit închis în interiorul grupului, așa cum am constatat studiind mecanismul actului de publicare.

În opoziție cu circuitul cult, vom numi (în lipsa unui termen mai bun) circuite populare sistemele de difuzare ce se adresează unor cititori cărora formația lor le permite un gust literar intuitiv, dar nu o judecată explicită și rațională, cărora condițiile de muncă și de existență le fac lectura dificilă sau inaccesibilă, cărora, în sfîrșit, resursele materiale le interzic procurarea frecventă a cărților. Acești cititori aparțin uneori micii burghezii, dar sînt mai ales funcționari, muncitori manuali și agricultori. Ei au nevoi literare de aceeași importanță, de același tip, de aceeași calitate cu cititorii circuitului cult, dar aceste necesități sînt întotdeauna satisfăcute *din exterior*. Ei nu au capacitatea de a-și face cunoscute reacțiile în fața responsabililor producției literare, scriitori sau editori. În timp ce librăria cultă este un loc de schimb, așezămîntul de bază al circuitelor populare este un „debit" de cărți sau un simplu punct de vînzare [2]. Aici nu se participă la jocul literar.

II. Circuitul cult

Să luăm cazul unei librării obișnuite, cum sînt sute și mii în orașele lumii. Stocul efectiv cuprinde 5—6 000 de titluri, majoritatea într-unul sau două exemplare. Din această cantitate, 400 de titluri își află loc în vitrină, iar 1 200 pe rafturile interioare.

Producția franceză de carte este de ordinul a 20 000 — 22 000 titluri pe an. Chiar dacă afacerile merg bine și stocul se reînnoiește rapid, nu ne putem aștepta să găsim în librărie

[2] Realizînd un *Atlas de la lecture à Bordeaux*, Centrul de Sociologie a Faptelor Literare a pus în lumină existența topografică a celor două circuite.

mai mult de o fracțiune din aceste titluri. Doar o fracțiune a acestei fracțiuni îi este oferită, pe rafturile interioare, clientului suficient de interesat pentru a pătrunde în magazin, deci integrat deja în circuitul comercial al librăriei. O infimă fracțiune a acestei fracțiuni a fracțiunii este propusă marelui public — într-un timp, dealtfel, destul de scurt — prin expunere.

Iată, așadar, cum librarul, ca și editorul, alege din maldărul manuscriselor care-i sînt propuse ceea ce i se pare adecvat consumului unui public limitat. Selecția librarului diferă de cea a editorului prin faptul că publicul editorului este un public teoretic, iar cel al librarului un public real care se manifestă nemijlocit, deci asemănător unei clientele. O altă diferență este că manuscrisul refuzat de editor nu accede la existența literară, în timp ce cartea nepusă în vînzare de cutare sau cutare librar există deja și continuă să existe. Cu alte cuvinte, selecția editorului *face* literatura, pe cînd cea a librarului creează ierarhii.

Există librării al căror stoc și, mai ales, sistem de aprovizionare [3] sînt adaptate oricărui tip de cerere; ele sînt însă în număr foarte mic. O statistică din 1945, citată de *Monographie de l'édition*, enumeră în Franța 203 „librării cu sortiment general". Cifra nu s-a schimbat. E vorba de foarte mari întreprinderi care, prin definiție, posedă un stoc abundent și diversificat putînd, în anumite situații excepționale, să depășească 100 000 de volume.

În Franța, librăria, ca și editura, a rămas relativ artizanală. În țările cu o structură puternic capitalistă, în special Anglia, Germania, S.U.A., găsim impresionante concentrări de carte — precum cea a lui *Basil Blackwell la Oxford* — care presupun imobilizarea unor capitaluri enorme. Cît despre țările socialiste, unde librăria este scutită de riscurile comerciale, ele au înființat în marile centre așa-numitele Case ale

---

[3] Problema care se ridică în fața librarului după ce a făcut comanda este să evite cheltuielile de transport, care pot absorbi cea mai mare parte a beneficiului său. Este motivul pentru care marile librării folosesc comisionari care grupează expedierile. Desigur, nu este cazul librăriilor situate în apropierea depozitelor editoriale sau a celor subordonate și administrate direct de edituri. În unele țări, (Țările de Jos, Danemarca, Norvegia, Elveția) există centre de expediție și difuzare de tip cooperativ.

Scanned with OKEN Scanner

Cărții, al căror sortiment (în limitele, destul de înguste, ale edițiilor neepuziate) este cît se poate de complet [4].

Asemenea instituții sînt greu de administrat. Povara întotdeauna amenințătoare a produselor nevîndute poate duce, în cîteva luni de administrare defectuoasă a politicii de cumpărare, la deprecierea completă a valorii capitalului. De aceea, oricîtă importanță ar avea, marile librării sînt chemate să întrețină un contact personal cu clientela lor prin expedierea periodică de cataloage unor clienți înscriși în registre, prin relații de la om la om, prin specializarea anumitor raioane sau sucursale și, de asemenea, prin autorizarea dată eventualilor cumpărători de a „răsfoi" cu toată libertatea cărțile din rafturi [5]. De aceea, zonele favorite de implantare a librăriilor cu sortiment general sînt zonele urbane sau vecinătatea vreunei universități care să întrețină o viață intelectuală intensă: în Franța, de exemplu, acestea sînt, după ordinea importanței lor, arondismentele VI, VIII, VII și V din Paris, Lille, Lyon, Bordeaux, Marsilia, Strasbourg, Toulouse etc.

Rolul difuzării teritoriale a cărții „literare" îi revine librăriei de mărime mijlocie. În Franța există 3 500 de librării de acest gen, cam una la 12 000 de locuitori. Este, desigur, una dintre cele mai ridicate cifre din lume [6]. În unele țări, numărul *punctelor de vînzare* poate fi, într-adevăr, mai mare, dar să nu uităm că aici e vorba de librării cu o politică comercială originală și autonomă.

Autonomia și libertatea presupun însă existența unui stoc suficient de mare pentru a permite acțiuni de manipu-

---

[4] În Uniunea Sovietică, editurile aparțin statului sau sindicatelor, cea mai importantă fiind aceea a sindicatului scriitorilor. Difuzarea este centralizată prin intermediul unui serviciu al Ministerului Culturii ce alimentează cele 25 000 de librării din Uniune, de serviciul vînzărilor prin corespondență și de biblioteci.

[5] Librăria Gilbert ne furnizează un excelent exemplu în materie de asemenea procedee comerciale.

[6] *La Monographie de l'édition* indică 203 librării cu sortiment general, 2 611 librării de mărime mijlocie, 4 976 librării mici în 1945 și evaluează la 17 000 numărul punctelor de vînzare. Pentru anul 1952, *Books for all* indică 3 535 librării „adevărate", cu un personal de 12 oameni și 12 780 librării ce includ comerțul de ziare. Pentru același an, *L'Annuaire statistique de la France* indică 7 318 instituții ale comerțului de carte (clasificare zecimală 764), dintre care 5 690 cu un personal mai mic de 6 oameni. Acest lucru arată extrema dificultate a unei evaluări, în lipsa unui criteriu valabil.

Scanned with OKEN Scanner

lare comercială, dar, în același timp, cît se poate de limitat pentru a nu pretinde imobilizarea unor capitaluri excesive. După cum am văzut, librarul modelează acest stoc în funcție de o anume clientelă. Examinînd o vitrină, putem ghici vecinătatea unei facultăți, unei catedrale, unui liceu, unei uzine sau unui teatru și chiar putem contura structura socio-profesională a populației din împrejurimi.

Specializarea constituie unul din procedeele prin care librăria mijlocie își orientează și încadrează activitatea. Un caz tipic este cel al librăriei clasice din apropierea unei unități de învățămînt. De cele mai multe ori, întîlnim aici un raion de papetărie și rechizite școlare. În multe cazuri, lista cărților folosite în școală se stabilește de comun acord cu librarul, care cunoaște astfel dinainte natura și volumul comenzilor ce trebuie efectuate. Pentru unitatea școlară respectivă sistemul este extrem de avantajos, întrucît își vede satisfăcute cu promptitudine cererile sale. Simbioze de acest gen se realizează ori de cîte ori o librărie se află în contact cu un organism social avînd necesități regulate și evaluabile de lecturi funcționale. Pe lîngă librăriile clasice, există librării cu profil tehnic, religios, medical etc., unde schimburile se realizează în ciclu închis în interiorul unei colectivități limitate.

Un alt tip de specializare îl constituie librăria de artă, care, deseori, este și o librărie de ocazie. Putem evalua la 7 sau 8% proporția librăriilor mijlocii care se ocupă exclusiv cu comerțul de ocazie, deși această desfacere la mîna a doua scapă pentru moment oricărei statistici: ea rămîne încă un fertil teren de cercetare. Limitat la un cerc de amatori, acest domeniu interesează prea puțin consumul literar propriu-zis.

Implantarea librăriilor mijlocii care se ocupă de comerțul cărții literare noi este mult mai regulat repartizată decît aceea a librăriilor cu sortiment general. Orice orășel de oarecare importanță posedă o asemenea unitate. În departamentul Gironde, de exemplu, proporția este de 1 la 10 000 de locuitori, în plin Bordeaux, și de 1 la 11 000 de locuitori pe ansamblul departamentului.

În realitate însă, librăria mijlocie, de îndată ce iese din sfera lecturilor funcționale, nu se adresează decît anumitor

Scanned with OKEN Scanner

pături sociale bine determinate; în nici un caz clasei muncitoare sau țărănimii. Așa cum remarca Bénigno Cacérès: „Librăriile care pun în vînzare romane de calitate (...) nu se află, decît cu puține excepții, pe un circuit comun cu muncitorul" [7]. Pe traseul său cotidian, muncitorul întîlnește negustorul de ziare, tutungeria, magazinul cu prețuri unice, chioșcul sau toneta cu ziare și, din aceste locuri, își procură eventualele lecturi.

E revelator să comparăm vitrina unei librării mijlocii de cartier cu aceea a unui „debit de cărți" — chioșc de ziare sau tutungerie — situat în același perimetru. Ele coincid printr-un anumit număr de titluri: tipuri de lucrări al căror evantai social este larg deschis, precum romanele polițiste, cărțile *best-sellers* care au depășit „zidul celor 100 000", marii clasici ai literaturii în ediții ieftine etc.; fondul diferă însă radical. Nimănui nu i-ar trece prin gînd să ceară un Péguy la tutungerie, și nici una din ultimele apariții în colecția „Romans du coeur" la librărie. Mai grav este faptul că un muncitor și un intelectual care cumpără, să zicem, *Carnețelele Maiorului Thompon*, nu se vor adresa aceleiași instituții.

De reținut că imensa majoritate a librăriilor mijlocii corespunde cu ceea ce am numit circuitul literaturii culte — aceea care mai tîrziu își va găsi (sau își va căuta) locul în manualele de literatură. Clientela acestora este alcătuită din membrii burgheziei instruite și a profesiunilor liberale, artistice sau intelectuale, adică dintr-o populație cititoare posibilă de ordinul a unul sau două milioane de persoane în Franța, unde populația cititoare reală este de aproximativ 25 milioane.

Vom realiza insuficiența circuitului literaturii culte, examinînd lista lucrărilor franceze al căror tiraj a depășit 10 000 de exemplare în 1956, listă publicată de „Les nouvelles littéraires" [8]. Deși nonexhaustivă, este limpede că ea conține marea majoritate a operelor ce au furnizat francezilor cea mai mare parte din hrana literară „cultă" din acel an. Vom constata următoarele fapte:

---

[7] „Informations sociales", janvier, 1957: *Comment conduire le livre au lecteur?*, p. 107. B. Cacérès este specialist în educația populară.

[8] „Les nouvelles littéraires", 31 janvier, 1957.

1. Totalitatea exemplarelor înscrise pe listă este de 4 300 000 din cele 150 de milioane puse în circulație la ora aceea, deci 3%;

2. Lista cuprinde 166 titluri din cele 3 000 clasate drept „literare" în producția franceză din 1956, deci 3,5%;

3. Pe listă figurează 19 editori din cei 750 considerați în activitate efectivă în 1956, deci 2,5%.

Bineînțeles, nu se ține seama de cărțile funcționale, de semisuccese, de eșecuri sau de lecturile literare universale (de tipul romanului polițist), de pe urma cărora trăiesc cele mai multe librării. Aceste indicații sînt suficiente însă pentru a demonstra că ceea ce numim viața literară a unei țări ca Franța (unde aceasta este deosebit de activă), este un joc ce se desfășoară între un număr restrîns de participanți.

Fără să-și dea seama întotdeauna, librarul este unul din conducătorii acestui joc. Echilibrul comercial al întreprinderii sale îl obligă la exersarea unei vigilențe constante nu numai asupra producției (prin lectura noutăților asupra cărora îi atrage atenția critica), dar și asupra reacțiilor unei clientele pe care se vede deseori chemat s-o îndrume. În general, personaj influent în cartierul sau orașul său, el este, pentru *intelligentsia* locală, un sfătuitor de lectură: sondajele demonstrează că sfatul librarului este unul din factorii decisivi în *demarajul* unui succes (evoluția ulterioară a succesului scapă controlului său). Pe de altă parte, el este, pentru editor, barometrul popularității: în Franța, de exemplu, puțini sînt editorii care riscă să violeze *tabu*-ul instituit de librari asupra culegerilor de povestiri sau nuvele (din motive comerciale, dealtminteri, perfect explicabile).

Pentru a completa tabloul circuitului cult, trebuie citat un ultim om de legătură: criticul literar. De cele mai multe ori, autorii îl vorbesc de rău, iar editorii înclină mai degrabă să se teamă de el. Oricum, nu merită nici acest exces de onoare, nici acesată insultă. Adevăratul rol al criticului literar este acela de a fi o mostră a publicului. Criticul aparține aceluiași mediu social din care face parte cititorul circuitului cult, are aceeași formație intelectuală. Descoperim la el o varietate de opinii politice, religioase, estetice, o varietate de temperamente, corespunzătoare celor pe care le găsim la cititor,

Scanned with OKEN Scanner

dar încărcate de o anume comunitate de cultură și stil de viață. Chiar fără a ține seama de judecățile exprimate, simplul fapt că critica vorbește de anumite opere și nu de altele este deja o selecție semnificativă: bună sau rea, o carte „despre care se vorbește" este o carte socialmente adaptată grupului. Dacă eroarea cea mai frecventă a criticii constă în faptul că se arată nemulțumită de o carte ce se dovedește a fi un *best-seller* (și rareori invers), este tocmai pentru că un *best-seller*, așa cum am văzut, reprezintă o carte care scapă grupului.

Pretinsa educație a gustului făcută de critic nu este, în fond, decît explicitarea diverselor „ortodoxii" care guvernează comportamentul publicului instruit. E suficient să examinăm clientela ziarelor prin intermediul cărora se exprimă marii critici „creatori", pentru a ne da seama că ei țin predici unor convertiți și că nu reușesc să parvină la cei care ar avea nevoie, eventual, de o „educație", adică de o formație analoagă cu a lor. Desigur, ascendentul anumitor critici literari (în special cei care scriu în ziarele de provincie și se adresează unui public insuficient „încadrat" din punct de vedere cultural) le îngăduie să exercite o anumită influență asupra alegerii lecturilor; sondajele însă dovedesc încă o dată că această influență nu este mai mare decît aceea a librarului sau a „sfătuitorilor" de lectură cel mai frecvent citați: vărul din Paris, institutorul sau preotul [9].

Pentru editor, critica are valoarea obiectivă a unei opinii literare, al cărei purtător de cuvînt este. Precritica comitetelor de lectură se modelează după critica obișnuită, iar dorința oricărui editor este să aibă o echipă de cititori care să constituie eșantionul publicului teoretic conform căruia își va regla selecția.

Circuitul literaturii culte prezintă deci aspectul unei serii de selecții succesive, care se limitează unele pe celelalte. Alegerea pe care editorul o face în producția autorilor limi-

---

[9] Indicațiile de mai sus, extrase din sondaje, sînt oricînd supuse verificării și nu privesc decît Franța. Ele sînt contrazise de cele ale editorului german Eugen Diederich, ca urmare a unei anchete întreprinse prin intermediul cărților poștale-răspuns în 1930. Cronicile sînt citate de 17—18% din cititori, sfaturile prietenești sau părintești de 14—17%, iar sfaturile librarului numai de 5—7%.

Scanned with OKEN Scanner

tează alegerea librarului, care, la rîndul lui, limitează alegerea cititorului; această alegere, pe de o parte repercutată de librar pînă la departamentul comercial, pe de altă parte exprimată și comentată de critică, apoi tradusă și amplificată de comitetul de lectură, limitează, la rîndul ei, selecția ulterioară a editorului și, în consecință, limitează deopotrivă posibilitățile eventualelor talente.

Această interacțiune negativă îi închide pe participanți într-un cerc din ce în ce mai strîmt. Concentrarea talentelor și a mijloacelor materiale în această zonă socială extrem de redusă conduce spre o risipă regretabilă. Dacă e puțin probabil ca acele comitete de lectură să fi ignorat vreodată total un mare talent, e aproape sigur faptul că opere excelente nu au beneficiat de șansele pe care le meritau, din cauza unei difuzări insuficiente la ieșirea lor în lume. Considerabila proporție de eșecuri pe care le înregistrează cei mai mari editori (aceeasta poate ajunge la 60 sau 70% din titlurile publicate) într-o țară în care 80% din populație este, din punct de vedere cultural, subalimentată, dovedește că distribuirea în circuit închis nu oferă decît alternativa risipei sau a sterilității.

III. Circuitele populare

Difuzarea comercială în rîndul maselor a lecturilor de tip literar este asigurată în principal prin „debitele de cărți" și unitățile de tipul tutungeriei sau chioșcului de ziare, care se ocupă în mod accesoriu de vînzarea cărților. În funcție de cum adăugăm sau nu punctele de vînzare secundare — ca, de exemplu, raionul *Monoprix*-ului — evaluarea numărului lor în Franța variază de la 4 000 la 18 sau 20 000. Este, într-adevăr, o categorie care sfîrșește „în coadă de pește" și căreia este greu să-i găsim un minim criteriu precis de funcționare. Ar trebui să luăm în considerație etalajele, tarabele temporare ale buchiniștilor, negustorilor ambulanți, colportorilor etc.: anumite indicii ne permit să concludem

că numărul total al punctelor de vînzare — inclusiv toate tipurile de librării — s-ar apropia de 100 000 ! [10].

O asemenea cifră permite, desigur, o repartiție teritorială maximă. În Statele Unite, unde numărul librăriilor mari și mijlocii este, în raport cu populația, de trei sau patru ori mai mic decît în Franța, acele *drug-stores* din orașe și *general stores* din micile aglomerații umane furnizează o rețea comercială extrem de densă, care este intens exploatată de industria editorială.

Pe de altă parte, asocierea comerțului de carte cu alte feluri de comerț (papetărie, ziare, tutun, alimentație) plasează cartea pe traseele vieții cotidiene. Nu mai faci eforturi să intri în librărie. Acest efort diminuează și mai mult atunci cînd cartea este propusă cititorului în momentul în care el are răgaz să citească: la gară, în chioșcul de ziare, la ieșirea de la lucru, pe tejgheaua tutungeriei sau a vînzătorului ambulant, ba chiar la domiciliu, în servieta colportorului.

Colportorul este un personaj pe cale de dispariție, ucis de mijloacele rapide de comunicare; el există totuși și joacă un rol important în țările unde difuzarea cărții este încă inadecvată noilor necesități culturale ale maselor, în special în America Latină. În China, regimul comunist l-a integrat chiar sistemului oficial de difuzare. În cartea, deja citată, a lui Charles Nisard, *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage*, vom găsi indicații prețioase despre „circuitul colportajului" în Franța secolului al XIX-lea, cu principalele sale centre de producție unde se află editorii specializați: Paris, Troyes, Épinal, Nancy, Châtillon-sur-Seine, Tours, Le Mans, Lille etc.

Esențialul acestei literaturi de colportaj se compune din nenumărate almanahuri dintre care, astăzi, *Almanach Vermot* sau *Almanach Hachette*, în ciuda mai multor modernizări,

---

[10] Cuprindem în această cifră unele puncte de vînzare cu periodicitate îndelungată, precum tîrgurile, piețele, chermesele etc. Harta cu implantarea debitelor de carte, în comparație cu aceea a marilor librării, scoate în evidență unele diferențe ciudate. În timp ce marile librării sînt dense (în afară de Paris) mai ales în Nord, Bas-Rhin, Rhône, Gironde, Bouches-du-Rhône (departamente universitare), Sudul (și în special Sud-Estul) pare a fi zona cea mai bogată în debite de carte cu trei nuclee deosebit de dense în Rhône, Hautes-Pyrénées și Haute-Garonne, Bouches-du-Rhône, Var și Alpes-Maritimes. Ar fi interesant să comparăm această repartiție cu alte date economice și demografice.

conservă încă trăsăturile caracteristice sub forma unei fabulații mai puțin naive. Alături de asemenea almanahuri, în sacul colportorului își aflau locul cărți de astrologie și de magie „pentru doamne", culegeri de cugetări și anecdote, lucrări cu sfaturi religioase, morale, sentimentale și practice, cu tradiționale rețete de bucătărie sau de medicină, pagini de aventuri sau de călătorie, romane sentimentale, clasici ai literaturii deseori adaptați sau rezumați, și peste tot, ilustrații ce captivează atenția cititorului. E ușor de constatat după această enumerare că releul colportajului a fost preluat la mijlocul secolului al XX-lea de către magazinul feminin și de horoscopul cu sfaturi de suflet, trecînd evident prin romanul sentimental și ilustrația obsedantă.

Peste tot, în circuitele populare de distribuire, cartea se află asociată presei cotidiene sau hebdomadare care constituie cum am văzut, în majoritatea țărilor, esențialul lecturilor și care a luat locul vechilor mijloace de difuzare orală (acestea din urmă luîndu-și acum o revanșă parțială datorită tehnicilor audiovizuale ale cinematografului, radio-ului și televiziunii, cu care cartea populară are, și ea, strînse legături). E normal deci ca mecanismul de difuzare a cărții populare să fie mai degrabă de tipul „mesageriilor de presă" decît de tipul librăriei. Orice inițiativă este concentrată în mîinile așa-numitului distribuitor *en gros*. Negustorul cu amănuntul nu rămîne decît un depozitar.

Am văzut că mulți editori delegă o parte a funcției lor comerciale unor întreprinderi specializate, dintre care cea mai cunoscută și cea mai puternică în Franța este Messageries Hachette. Aceste întreprinderi folosesc, atît pentru presă, cît și pentru carte, un sistem ce comportă în special *depozitarea din oficiu* a unui anumit număr de exemplare la debitanții abonați și, bineînțeles, reluarea produselor nevîndute.

Sistemul *oficiilor* este utilizat (dar nu exclusiv) de unii editori și librari din circuitul cult: faptul echivalează cu un atac în plină ceață. La apariția cărții, distribuitorul plasează o parte din tiraj (3 500 — 5 000 ex. în Franța) la punctele de vînzare reperate. Motiv pentru care sortimentul unui chioșc de gară poate fi atît de bogat în „noutăți" ca și cel al unei mari librării centrale. Dar majoritatea acestor noutăți vor lua, mai devreme sau mai tîrziu, mai mult sau mai puțin deposedate de prospețime, drumul depozitului.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă este vorba de articole deja verificate la public sau de o vînzare sigură, precum romanele polițiste sau așa-numitele „romans du coeur" pe care le vom aborda mai tîrziu, publicarea se încadrează într-o colecție sau într-o serie cu periodicitate regulată, iar distribuirea ia caracterul unei vînzări-abonament. Fiecare depozitar cunoaște cu aproximație numărul de exemplare pe care le vinde și se aprovizionează în consecință.

Cascada de selecții succesive ce caracterizează circuitul cult nu poate exista aici. Nu există „conexiune" posibilă dinspre public către editor. Necesara adaptare a cărții la necesitățile cititorului se obține prin procedeul mecanic al standardizării. Dacă un anume tip de operă are un succes asigurat la public, se reproduce neîncetat prototipul, modificînd doar fabulația. Charles Nisard, în lucrarea sa despre literatura de colportaj, arată originea medievală a unor astfel de povestiri sentimentale, reproduse pînă la saturație prin broșurile de 4 centime ale colportorilor. Cele 4 centime au devenit 0,25 sau 0,50 F dar, transpuse la gustul secolului al XX-lea, istoriile sînt riguros aceleași în romanele noastre „sentimentale": în noua idilă locul păstoriței l-a luat dactilografa [11]. Tot așa, *Pamela* lui Richardson, edulcorată și multiplicată de romanul feminin al secolului al XVIII-lea (Nisard o citează pe Mme Cottin, dar mai sînt încă destule), parvine la imensa familie a romanelor lui Delly care constituie, prin ele însele, un gen literar și care au fost imbatabile *best-sellers* ale mai multor generații [12]. Reînnoind o veche tradiție de epopee populară, Walter Scott, editor nevoiaș, a pus la punct prototipul romanului istoric care a evadat rapid din circuitul cult pentru a deveni, prin Alexandre Dumas și imitatorii săi contemporani, unul din favoriții literaturii populare.

În acest mecanism necruțător, mișcarea naturală este aceea a degradării. Nu putem avea reînnoire sau progres decît atunci cînd, din întîmplare, o operă scapă literaturii culte și irupe neașteptat într-un mediu social mai cuprin-

---

11 Charles Nisard citează numele unui oarecare Raban care a fost, se pare, în secolul al XIX-lea, principalul fabricant (nu îndrăznim să spunem autor) al acestui gen de romane.

12 Într-un articol, B. CACÉRÉS citează, printre „romanele sentimentale" descoperite în vitrine, un *Destin d'Inès*, un roman inedit de PAMÉLA. Chiar în 1957, numele își păstrează fascinația!

zător. De îndată însă, ea este prinsă sub roțile uriașelor mecanisme, redusă la trăsăturile cu imediată eficiență și, în mod grosolan, reprodusă în serie pînă la completa epuizare a cererii, ce se poate lăsa așteptată secole de-a rîndul.

Cu toate acestea, noile tehnici de difuzare în masă au modificat considerabil datele problemei pe parcursul ultimei generații. Din ce în ce mai des, opere care ar fi rămas, desigur, prizonierele circuitului cult evadează, aflîndu-și sprijin în presă, disc, radiodifuziune, cinematograf.

Cazul cinematografului este cel mai frecvent și mai spectaculos. „Citiți cartea filmului ..." a devenit un slogan publicitar dintre cele mai eficiente. Este adevărat că lumea se mulțumește, în general, cu filmul sau, ceea ce este mai grav, cu „rezumatul filmului" în care s-a specializat un anumit număr de ziare-magazin. Numai o anchetă cuprinzătoare ne-ar permite să precizăm în ce măsură cinematograful îndeamnă la lectură sau, dimpotrivă, respinge lectura.

În ceea ce privește discul, nu încape îndoială că el a salvat dimpotrivă poezia lirică de natură orală, care se ofilea pe pagina tipărită. De la Villon la Prévert, poetul popular și-a regăsit adevăratul său mediu grație picupului și a așa-numitului *juke-box*.

Rolul presei și al radiodifuziunii este mult mai evident. Dacă asupra publicului „instruit", ele acționează prin critică, asupra ansamblului populației acționează prin mijloace infinit mai eficiente: foiletonul, banda desenată sau adaptarea. Cîteva exemple ne-au permis să afirmăm că publicarea în bandă desenată a unui clasic într-un cotidian de mare tiraj sau difuzarea unui foileton radiofonic provoacă imediat o afluență de cumpărători aparținînd circuitului popular. Aceste influențe merită a fi precizate.

Eficiența presei, a radiodifuziunii și a cinematografului în ceea ce privește intrarea unei opere în circuitele populare rezultă, pe de o parte, din faptul că acestea supun respectiva operă unui examen de aptitudini la adaptarea socială (uneori el se dovedește un adevărat dezastru), iar pe de altă parte, din faptul că aduc literalmente această operă în viața cotidiană, că o plasează pe drumul de fiecare zi al cititorului popular. Greșeala este că toate acestea se petrec unilateral,

Scanned with OKEN Scanner

fără intervenţia directă a unui public care rămîne pasiv. Am numi-o, aşadar, o „literatură de binefacere"*.

Avem aici o situaţie contrară celei din circuitul cult. În acesta din urmă, cantitatea mult prea mare de producători raportată la o bază de consum insuficient de largă, cererea fără încetare reînnoită în interiorul unui sistem bazat pe selecţii succesive conduce la risipă şi la sterilitate. În circuitele populare, lipsa unor producători adaptaţi din punct de vedere social, transferul iniţiativei asupra distribuitorului, imensitatea şi anonimatul unei cereri care nu se exprimă dar consumă, conduc, pe de o parte, la uzura şi degradarea mecanică a formelor literare, iar pe de altă parte, la alienarea libertăţii culturale a maselor.

Problema este aceea a unui echilibru. Ca urmare, eforturile celor care încearcă să redea sănătatea literaturii „culte" sau să creeze o adevărată literatură popuară, tind să doboare zidurile care separă circuitul „cult" de circuitele populare. Vom examina rapid cîteva din procedeele care se folosesc pentru forţarea blocadei sociale a literaturii.

IV. Spărgătorii de blocadă

Se pot distinge patru tipuri de procedee: procedeele comerciale tradiţionale, procedeele comerciale heterodoxe, împrumutul şi dirijismul**.

Ideea cea mai simplă constă într-adevăr în a extinde la circuitul popular producţia şi difuzarea circuitului cult fără vreo modificare a metodelor comerciale. Soluţia ar fi în acest caz editarea ieftină a cărţii culte, care să poată fi pusă în vînzare la nivelul debitului de cărţi. Nu este ceva nou; traista colportorului conţine deja „romane de doi bani" purtînd semnăturile unui De Foe, Swift, Perrault, Florian,

---

* În original: *„littérature octroyée"*. Nuanţa ce reiese din context ne-a sugerat această echivalenţă *(N.T.)*.

** Prin *dirijism*, autorul vrea, de fapt, să numească caracterul sistematic, tendinţa de a planifica şi a conduce impactul dintre cultură şi societate. În baza acestei viziuni, difuzarea culturii în general — a cărţii în special — este făcută în chip programat, cu sprijin şi orientare de stat *(N.T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

Bernardin de Saint-Pierre etc. Majoritatea acestor opere nu cuprinde însă noutăți, ci lucrări clasice. Or, esențial este ca decalajul cronologic să fie inexistent și ca publicul „ieftin" să participe la viața literară activă în același timp cu publicul „scump". Au avut loc, în special în Franța, mai multe tentative de acest gen între cele două războaie. Dar abia în 1935 (epoca de început a *Monoprix*-urilor) s-a înregistrat în Anglia prima reușită, cu cartea-monoprix (șase pence) a colecției „Penguin".

Colecția „Penguin" număra mai mult de 1 000 de titluri după douăzeci de ani de la înființare (ceea ce, dealtfel, nu reprezintă decît o proporție minimă din enorma producție britanică de cărți literare). Coperta sa roșu cu alb devenise celebră în întreaga lume. La început alcătuită din reeditări de opere recent apărute în *hard cover* (ediție cartonată scumpă), colecția „Penguin" recurge acum, uneori, la ediții originale. „Penguin"-ului normal (care are în America o versiune cu copertă ilustrată), i s-au alăturat „Penguin"-ul verde caracteristic romanelor polițiste, „Pélican-ul albastru consacrat lecturilor funcționale și „Puffin"-ul pentru copii. E imposibil de evaluat cifra exactă de vînzare a edițiilor „Penguin", dar, prin 1955, se menționa un tiraj total de 20 milioane de exemplare pe an, cifră care — dacă este exactă — reprezintă 7—8% din producția britanică.

În timpul celui de-al doilea război mondial, necesitatea de a distribui trupelor diverse lecturi, apoi nevoile propagandei au stimulat în S.U.A. producerea unor ediții analoage celor „Penguin": „Signet Book", „Bantam Book" și mai ales „Pocket Book" al cărui echivalent în Franța este „Livre de Poche". În majoritatea țărilor există ediții de același gen (care, ca și „Penguin" aduc omagiu zoologiei și în special ornitologiei), cum sînt, de exemplu, cărțile „Marabout" în Belgia, cărțile „Alcotan" (Șoim) în Spania (Barcelona) și „Libri del Pavone" (Păun) în Italia (Milano).

Caracteristica comună a acestor cărți este ieftinătatea: ele reprezintă — fiecare — o jumătate de oră pînă la două ore din salariul mediu al unui muncitor.

Eficiența cărții ieftine este de necontestat. Colecția „Penguin" a produs un efect salutar și durabil asupra literaturii engleze. În timpul celui de-al doilea război mondial, „Penguin New Writing" a constituit șansa tinerelor talente

Scanned with OKEN Scanner

în acele împrejurări grele. Dar, în cadrul metodelor comerciale tradiționale, cartea ieftină nu este rentabilă (deci posibilă) decît în cazul în care ea se adresează unui public suficient de cuprinzător pentru a permite tiraje mari. În țările capitaliste, blocul lingvistic englez este singurul care oferă mase suficiente de cititori acestor mari colecții.

Soluția ar putea fi atunci renunțarea la piața de carte tradițională cu inevitabila și costisitoarea ei cascadă: editor, distribuitor, librar. Este ceea ce fac cluburile de carte, despre care s-a vorbit deja. În general, cluburile de carte nu se adresează unei clientele populare, dar sînt unele care oferă la prețuri scăzute ediții clasice și de noutăți. Din păcate, acestea din urmă sînt în general reeditări destul de tardive (repetăm, în afara blocului lingvistic englez), căci editorii nu agrează în nici un chip autorizarea imediată a ceea ce ar putea constitui o concurență periculoasă pentru o carte deja greu vandabilă. Pe de altă parte, cluburile de carte se resimt de pe urma unui grav handicap: acela că lucrează prin corespondență. Oricît de ingenios ar fi sistemul de prospectare, gestul prin care se răspunde unui anunț necesită un efort mai costisitor chiar decît acela de a intra într-o librărie.

Logica ne indică să suprimăm acest efort, recurgînd la procedeul *„porte-à-porte"*. Înseamnă, de fapt, a reveni la colportaj, tehnică folosită în mod curent pentru plasarea unor lucrări voluminoase, ca dicționare sau enciclopedii. Mai rar se întîmplă ca această metodă să fie aplicată pentru vînzarea unor lucrări literare. Există totuși cîteva exemple.

În articolul deja amintit din „Informations sociales", Gilbert Mury citează experiența *Tinerilor autori reuniți* *, la care el însuși participă. Această societate revine, în mod destul de curios, la tradiția acelor *yomiuri* japoneze, prin faptul că autorii devin editori, distribuitori și, dacă nu sînt ei înșiși vînzători, fac, oricum, o prospectare directă la public prin oameni special angajați: „Procedeul *porte-à-porte* este practicat de tineri care apasă pe butonul soneriilor, îi vizitează pe consumatorii cafenelelor și restaurantelor, se prezintă personalului diverselor administrații — în special educatorilor — pentru a le oferi un anumit număr de lucrări" [13].

---

* *Jeunes Auteurs Réunis (N.T.).*

[13] „Informations sociales", janvier, 1957, p. 67.

Simpla remarcă „în special educatorilor" a lui Gilbert Mury duce la gîndul că procedeul permite „împrospătarea" circuitului cult, și nu neapărat evadarea din el. Oricum, este un lucru cert faptul că *Tinerii autori reuniți* au reușit să obțină cifre de vînzare pe care nenumărați editori cu statute vechi le-ar invidia. A se debarasa de librar constituie, dealtfel, visul multora dintre ei.

Oricare ar fi meritele așa-numitului procedeu *„porte-à-porte"*, nu-l putem considera cu seriozitate un mijloc de difuzare generalizată. Dacă toate romanele s-ar vinde astfel, fiecare familie franceză ar trebuie să se aștepte în orice zi la vizita mai multor angajați speciali, fiecare dintre ei încărcat cu o impresionantă valiză de eșantioane. Fără îndoială, primirea ar înceta în cel mai scurt timp să fie cordială.

Pe lîngă vînzare, există și împrumutul. Eficiența împrumutului este dovedită de succesul împrumutului-vînzare (restituirea vechii cărți și vînzarea uneia noi pentru o sumă foarte modestă) în circuitele populare. Este sistemul folosit de raioanele specializate în carte ale Farmaciilor *Bott's* din Anglia. Este același sistem folosit și de negustorul de romane sentimentale care își expune marfa la porțile unei uzine.

Să remarcăm dealtfel că acțiunea de cumpărare a unei cărți este o operație din punct de vedere economic absurdă dacă ea nu presupune o utilizare repetată a acestei cărți. Rare sînt romanele citite de două ori, rarisime cele care se recitesc de trei sau patru ori pe parcursul unei existențe. A cumpăra o carte, pe care nu o va citi decît odată, înseamnă, pentru un muncitor francez de mijloc, a plăti minutul de lectură cu un minut de muncă sau chiar mai mult, în timp ce cinematograful îi procură momente de relaxare mai puternice (în special de ordin social) la proporția de un minut de spectacol pentru douăzeci secunde de muncă. În alte țări, diferența este însă și mai accentuată. Nu trebuie deci să ne mirăm că majoritatea cititorilor de biblioteci populare, întrebați ce îi determină să frecventeze aceste instituții răspund: „Prețul cărților" [14].

Nu vom insista asupra bibliotecilor, cărora le-au fost consacrate, dealtfel, numeroase și serioase lucrări. Va fi

---

[14] Informații culese de Nicole Robine în cursul unui sondaj efectuat printre cititorii bibliotecilor publice din Bordeaux.

Scanned with OKEN Scanner

suficient să indicăm că ele sînt dezvoltate îndeosebi în Anglia, unde numărul de înscrieri în bibliotecile publice a depășit 13 500 000 în 1955—56, numărul de lucrări împrumutate apropiindu-se de 400 milioane. Granițele circuitului cult au fost, după cum se vede, mult depășite. În Franța, unde în fiecare departament există biblioteci centrale de împrumut care alimentează bibliotecile locale, rezultatele sînt la fel de interesante, dar de o altă natură. În Dordogne, în 1954, de exemplu, 8,4% din populație era înscrisă la bibliotecile de împrumut (proporția împrumuturilor față de cititorii înscriși fiind, dealtminteri, mult mai scăzută decît în Anglia: 5 la 1 în loc de 30 la 1): de remarcat însă că erau înscriși 6% din agricultori și 5% din muncitorii și meșteșugarii departamentului, aceste două grupuri reprezintînd împreună 42% din cititori. E poate bine să adăugăm că, așa cum vom vedea mai departe, un cititor înscris reprezintă mai mulți cititori reali [15].

Dificultatea împrumutului de bibliotecă este că problema stocului este mult mai acută într-o bibliotecă decît într-o librărie. Datorită depozitului legal sau aprovizionării regulate și costisitoare, o bibliotecă centrală își poate asigura un sortiment general. Din păcate, o bibliotecă centrală riscă să devină ceea ce Bénigno Cacérès numește „un cimitir de cărți", întrucît ea este situată în afara circuitelor populare, cele ale vieții cotidiene: decizia de a intra într-o bibliotecă centrală (unde, dealtfel, cartea trebuie consultată în general pe loc) constituie un demers mai greu chiar decît acela de a intra într-o librărie. Cartea deci trebuie „dirijată spre cititori" fie pe cale comercială (biblioteci circulante particulare, colecții de împrumut ale micilor librării de cartier, raioane de împrumut *„à l'anglaise"* ale sucursalelor de magazine etc.), fie pe cale administrativă (biblioteci publice de împrumut cu multiple ramuri, biblioteci de întreprindere la locul de muncă, bibliobuze, biblioteci parohiale, patronale, sindicale, etc.). În aceste situații însă stocul, oricît de rapidă ar fi rotația,

---

[15] Putem evalua la 3,5 coeficientul cu care trebuie multiplicat numărul cărților vîndute sau împrumutate pentru a obține numărul cititorilor reali. În fapt, se știu prea puține lucruri despre împrumuturile care se fac într-o familie, într-un imobil sau într-un atelier. Ceea ce Bénigno Cacérès numește circuitul *„prête-main"* (împrumutul „din mînă-n mînă" — *N.T.*) ar merita, desigur, un studiu aprofundat.

rămîne strict limitat și supus, în primul caz, selecției efectuate de librar — selecție deja menționată —, în al doilea caz, celei întreprinse de bibliotecar, care este mult mai severă, fiind didactică.

Cu cele mai bune intenții din lume, directoarea unei biblioteci centrale de împrumut declară în raportul său anual: „Nu am cedat niciodată tentației de a o facilita și am menținut întotdeauna în compoziția expedierilor noastre cel puțin 1/3 de lucrări documentare. Mai mult, fondul nostru cuprinde foarte puține romane polițiste și sentimentale facile, pe care nu le împrumutăm dealtfel decît la o cerere expresă a depozitarilor și niciodată mai mult de 3 sau 4 bucăți la o expediție. Preferăm să menținem această calitate a împrumutului decît să cedăm tentației de a spori prin mijloace ușoare numărul împrumuturilor înregistrate“[16]. Iată deci ce înseamnă a denatura termenul de „facilitate“ (înțelegînd prin aceasta caracterul mecanic și stereotip) atribuit acestei literaturi, accepție ce decurge tocmai din faptul că romanele polițiste și cele sentimentale nu sînt integrate unui adevărat sistem de schimb producători-consumatori și că interdicția asupra lor nu face decît să accentueze acest defect, lăsîndu-le în seama mecanicii nemiloase a circuitelor populare. Exemplul lui Georges Simenon dovedește totuși că romanul polițist poate fi în același timp popular și cult.

Am văzut ivindu-se aici pericolul care amenință orice sistem planificat literar, public sau privat: rațiunea didactică. Este și motivul pentru care comercianți sau organisme culturale laice, confesionale, politice sau oficiale se văd neputincioase în a *organiza* o literatură populară vie, în a oferi circuitelor populare o parte din viața supraabundentă care consumă circuitul cult. În legătură cu astfel de fenomene, scriam într-un articol din „Informations sociales“: „Dacă aceste tentative, așa cum ne-o dovedesc faptele, au fost eșecuri, este pentru că ele au avut defectul comun de a fi *exterioare* poporului însuși. Toate s-au bazat pe ideea că trebuia *adus* ceva poporului: sămînță spirituală, mesaj, mărturie, divertisment (...), Inconștient sau nu, s-a ignorat faptul că ceea ce numim «literatură» a fost rezultatul și nu cauza tre-

---

[16] Raport anual al Bibliotecii Centrale de Împrumut din Dordogne (1954), prezentat de Mme de La Motte.

Scanned with OKEN Scanner

zirii culturale a unei pături din populație de-a lungul a trei secole și că, prin urmare, o literatură cu adevărat populară va trebui să se elibereze de o viață culturală specific populară [17].

Regimul sovietic pare să fi ajuns foarte aproape de o soluție tehnică a acestei probleme. Scriitorii, pe care Stalin îi numea „inginerii sufletului", sînt în contact direct cu masele, fie prin intermediul partidului comunist, fie prin acela al organizațiilor culturale, fie pur și simplu prin propriul lor mod de existență. Pe de altă parte, este asigurată cea mai largă difuzare: cartea se află pretutindeni, la uzină, ca și la fermă. Ceea ce limitează procesul de editare este mai curînd penuria de hîrtie decît vînzarea scăzută. În fine, practica reuniunilor de club, a discuțiilor, permite degajarea unei opinii literare populare, care se repercutează asupra autorilor fără interpunerea ecranului comercial al editorului sau librarului. Există totuși un ecran: ideologia. Regăsim, și aici didacticismul: atît de mare este tentația oricărui organizator cultural de a-i adapta pe oameni instituțiilor, și nu invers.

Iată deci că, în ultimă analiză, dezechilibrul distribuției răspunde unui dezechilibru al producției, dar aceste două tipuri de dezechilibru nu sînt decît niște aspecte parțiale ale unei aceleiași probleme. Soluțiile instituționale de tipul *Caisse des Lettres* pentru producție, sau de tipul „organizare culturală" pentru difuzare nu sînt decît paleative tehnice. Soluția, dacă într-adevăr există soluție, nu se poate afla decît la nivelul comportamentului grupurilor umane față de literatură, adică la nivelul consumului.

---

[17] „Informations sociales", janvier, 1957, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA a IV-a

CONSUMUL

CAPITOLUL VII
OPERA ȘI PUBLICUL

I. Tipurile de public

Orice scriitor, în momentul în care creează, are un public prezent în conștiința sa, chiar dacă acest public nu ar fi altcineva decît el însuși. Un lucru nu poate fi spus în întregime decît dacă este spus cuiva: acesta este, după cum am văzut, sensul actului de publicare. Dar putem afirma, de asemenea, că un lucru nu poate fi spus *cuiva* (adică publicat) decît dacă el a fost spus mai întîi *pentru cineva*. Cei doi termeni *cuiva* și *pentru cineva* nu coincid neapărat; rareori se întîmplă așa ceva. Cu alte cuvinte, un public-interlocutor există chiar la sursele creației literare. Între acesta și publicul căruia i se adresează publicația pot exista mari disproporții.

Astfel, Samuel Pepys care, în *Jurnalul* său, nu scria decît pentru el însuși (precauțiile sale stenografice și criptografice stau mărturie) și era deci propriul său interlocutor, s-a adresat după moarte unui imens public grație editorilor (în sensul nobil al cuvîntului) care l-au publicat. Dimpotrivă, romancierul chinez Lu Sin care, între 1918 și 1936, își publica nuvelele în culegeri sau reviste *adresîndu-se* unui cerc îngust de intelectuali sau militanți, scria *pentru* zeci de milioane de chinezi (care, dealtfel, au sfîrșit prin a-l înțelege în ziua în care Revoluția triumfătoare i-a furnizat un editor pe măsura intențiilor sale).

Publicul-interlocutor se poate reduce la o singură persoană, la un singur individ. Cîte opere universale nu au fost oare, la origine, mesaje personale? Din cînd în cînd, critica erudită descoperă acest mesaj dimpreună cu destinatarul său și are impresia că a explicat totul. În realitate, ceea ce ar trebui să explice este modalitatea în care mesajul, schimbînd

Scanned with OKEN Scanner

destinatarul (și uneori sensul), și-a păstrat eficiența. În această conservare a eficienței stă toată deosebirea dintre o operă literară și un document oarecare. Să nu uităm: criteriul *literarului* și *nonliterarului* este aptitudinea la gratuitate. Or, creatorul inițiază (în mod imaginar sau real) împreună cu publicul-interlocutor (chiar dacă uneori acest public este el însuși) un dialog care nu este niciodată gratuit, un dialog care vrea să emoționeze, să convingă, să informeze, să consoleze, să elibereze, ba chiar să descurajeze, dar, în orice caz, un dialog cu o anume intenție. O operă este funcțională cînd există coincidență între publicul-interlocutor și publicul spre care opera este lansată prin publicare. O operă literară, dimpotrivă, îl introduce pe cititorul anonim ca pe un străin în dialog. Cititorul nu se află la el acasă *și știe acest lucru*; el este ca o ființă invizibilă care vede totul, aude totul, simte și înțelege totul, fără să aibă o existență reală în sînul unui dialog care nu-i aparține. Plăcerea pe care o încearcă prin rezonanță lăsîndu-se purtat de sentimente, de idei, de stil, este o plăcere gratuită care nu-l angajează. Orice plăcere estetică și deci orice schimb literar ar deveni imposibile dacă publicul ar pierde securitatea unui anonimat, unei distanțe care să-i permită participarea fără angajare (în timp ce el, scriitorul se angajează inevitabil). În remarca unui muncitor ce asculta elogiul adus cinematografiei veriste italiene se afla un adevăr profund și dramatic: „Acest domn trebuie că nu se obosește deloc în viață, din moment ce consideră oboseala un spectacol".

Aici este, într-adevăr, toată drama literaturii culte în fața realității populare. Pătrunderea publicului instruit în dialogul creator devine posibilă numai în condițiile în care acesta din urmă este implicat deja în el, în timp ce publicul popular se află în exterior și trebuie să urmeze litera dialogului:

Rolul publicului teoretic înspre care editorul circuitului cult lansează opera nu se limitează la această participare fără angajare care „trezește" opera la semnificația ei literară. Acest public constituie, în același timp, un mediu social căruia scriitorul îi aparține și care îi impune un anumit număr de determinări.

Pentru claritatea expunerii, noi am considerat pînă acum publicul cult ca formînd un singur bloc. În realitate, el se divide și se subdivide în grupări sociale, rasiale, religioase,

Scanned with OKEN Scanner

profesionale, geografice, istorice, în școli de gîndire, în clanuri. Editorul modern încearcă să identifice fiecare din grupările sale cu una din aceste subdiviziuni ale publicului: fișa descriptivă a cititorului lui Julliard-Sagan * nu se aseamănă cu aceea a cititorului lui Fayard-Rops **. Fiecare scriitor poartă în jurul lui greutatea unui public posibil mai mult sau mai puțin cuprinzător, mai mult sau mai puțin întins în timp și spațiu.

În 1751, Charles Pinot-Duclos scria în *Considérations sur les moeurs de ce siècle*: „Eu îmi cunosc publicul. Nu există cineva care să nu-și aibă publicul său, adică o porțiune a societății comune din care face parte". Din fericire (căci acest lucru i-ar paraliza), scriitorii nu au o conștiință la fel de clară despre publicul lor, ceea ce nu-i împiedică cîtuși de puțin să fie prizonierii acestuia. Legăturile cele mai strînse care-l înlănțuie pe scriitor de publicul său posibil sînt: comunitatea de cultură, comunitatea evidențelor și comunitatea de limbaj.

Educația este cimentul grupului social. Arătam mai sus că legătura principală a grupului cult francez de la sfîrșitul secolului al XIX-lea era comunitatea de cultură secundară clasică. Tot așa, printre multe altele, în secolul al XVI-lea a existat comunitatea de cultură umanistă, iar astăzi există comunitatea de cultură marxistă. O butadă a lui Aldous Huxley compară cultura cu un cerc de familie ai cărui membri evocă între ei marile figuri ale albumului familial. Să zicem, pentru a face o adaptare la Franța, că între veri se evocă bunele cuvinte ale unchiului Poquelin, austera înțelepciune a vărului Descartes, discursurile sonore ale bunicului Hugo, poznele extravagante ale bunului părinte Verlaine. A avea cultură înseamnă a-i apela pe toți membrii familiei cu numele lor mic. Intrusul nu se simte în largul său în acest cerc: el nu face parte din familie, cu alte cuvinte, nu are cultură (ceea ce este un mod de a zice că are o altă cultură). Butada ne dă o imagine destul de exactă asupra realității. Marii maeștri spirituali care domină culturile — Aristotel, Confucius, Descartes, Karl Marx etc. — acționează mai puțin prin in-

---

* Este vorba de Françoise Sagan, lansată și publicată îndeosebi de Editura Julliard *(N.T.)*.

** Acest al doilea „cuplu" se referă la „colaborarea" Editurii Fayard cu scriitorul Daniel Rops *(N.T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

fluența gîndirii lor (greu accesibilă pentru majoritatea membrilor familiei), cît prin valoarea așa-zisă totemică de la originile grupului: francezul care se numește cartezian nu exprimă o noțiune mult diferită de aceea a primitivului care se declară ca făcînd parte din clanul Leopardului.

Cînd Ben Jonson spunea despre Shakespeare că știa „puțină latină și ceva mai puțină greacă" (astăzi în Franța el l-ar fi calificat drept primar), voia să-i manifeste astfel nonapartenența la grupul cultural *University wits*, adică al intelectualilor de cultură umanistă. Deși publicul lui Ben Jonson și cel al lui Shakespeare se întrețeseau perfect unul în celălalt, ele se deosebeau profund prin „totemele" lor culturale. Publicul lui Ben Jonson este o minoritate ce se declară descendentă a marilor pilde antice. Cel al lui Shakespeare este o majoritate populară care se mulțumește cu o antichitate de mîna a doua sau a treia (răsfoindu-l pe Montaigne tradus de Florio, de exemplu), dar care rămîne puternic atașată Bibliei, tradițiilor de înțelepciune populară și marilor mituri naționale.

Comunitatea de cultură aduce cu sine ceea ce numim comunitatea evidențelor. Orice colectivitate „secretează" un anumit număr de idei, de credințe, de judecăți de valoare sau de realități care sînt acceptate ca evidente și care nu au nevoie nici de justificare, nici de demonstrație, nici de apologie. Regăsim aici concepte apropiate de *Volksgeist* și de *Zeitgeist*. Analoage cu tabu-urile primitive, aceste postulate de multe ori nu rezistă examenului, dar nu pot fi incriminate fără a zdruncina ordinea morală și intelectuală a grupului. Ele constituie fundamentul ortodoxiei grupului, dar și punctul de sprijin al heterodoxiilor și nonconformismelor care sînt întotdeauna disidențe relative, o disidență absolută fiind absurdă și ininteligibilă. Orice scriitor este, prin urmare, prizonierul ideologiei, al *Weltanschauung*-ului propriului său public-mediu: el o poate accepta — ideologia —, modifica, refuza total sau parțial, dar în orice caz nu o poate evita. Este și motivul pentru care tipurile de public eventual care sînt exterioare sistemului original de evidențe riscă să se înșele asupra adevăratei semnificații a operelor.

Să rămînem fideli lui Shakespeare și să analizăm utilizarea fantomelor și vrăjitorilor în dramele sale. Intelectualii occidentali din secolul al XX-lea (categorie căreia îi aparțin

Scanned with OKEN Scanner

cei mai mulți comentatori ai lui Shakespeare), nu cred nici în vrăjitoare, nici în fantome. Au deci tendința să le considere drept ornamente fantastice, destinate să sublinieze intensitatea dramei. Contemporanii lui Shakespeare însă, și în special publicul căruia i se adresa, credea în mod cu totul natural în ceea ce noi numim azi supranatural. Intervenția unei vrăjitoare era pentru ei mai impresionantă, dar nu mai extraordinară decît aceea a unui bandit. Se simte clar la Shakespeare scepticismul unui spirit evoluat, dar lui îi este cu totul imposibil să se exprime altfel decît în raport cu credința general admisă. Nici el nu posedă noțiunea miraculosului sau fantasticului, întrucît această noțiune presupune ca postulat irealitatea a ceea ce nu este conform legilor naturii, iar aceste legi, pe vremea lui Shakespeare, nu erau încă formulate. Trebuie, așadar, să-l trădăm pe Shakespeare (și vom vedea ce înseamnă o trădare necesară) dacă vrem să extragem opera din interiorul sistemului de evidențe în care ea s-a născut și căruia îi este prizonieră [1].

Comunitatea evidențelor în interiorul unei colectivități este fixată de comunitatea mijloacelor de expresie și, în primul rînd, de limbaj. La nivel lingvistic, scriitroul nu dispune decît de vocabularul și sintaxa pe care colectivitatea le folosește pentru a-și exprima evidențele. Cel mult, el poate „da un sens mai pur cuvintelor tribului", care rămîn totuși cuvinte ale tribului, neputînd fi extrase fără a fi denaturate. De aici provin insurmontabilele dificultăți ale traducerii [2], contrasensurile istorice de la epocă la epocă și neînțelegerile de la grup la grup în interiorul unei aceleiași țări.

O traducere din Shakespeare a răscolit, nu de mult, în Franța, eterna polemică asupra traducerilor [3]. Constatăm că

---

[1] Acest exemplu ne-a fost inspirat de o conferință a lui P. KNICHS de la Universitatea din Bristol, pronunțată în 1953 și intitulată *The Sociology of Literature*.

[2] Studiul traducerii este strîns legat de aspectele sociologice ale istoriei literare. Problema este totuși mult prea vastă pentru a o aborda în acest compendiu.

[3] Este vorba de polemica dintre Yves Florence și decanul Loiseau în legătură cu o traducere din Shakespeare publicată de *Club français du Livre* (Vezi „Le Monde" 18, 28 august, 6, 20, 24 septembrie, 1955,„ Etudes anglaises" din ianuarie-martie și iulie-septembrie 1956, „Buletinul Centrului de Studii de Literatură generală al Facultății de Litere din Bordeaux", fasc. V).

Scanned with OKEN Scanner

în momentul în care Ben Jonson, pentru a desemna excentricitatea unui temperament, lansează cuvîntul „cult" de *humour*, împrumutat din terminologia medicinei antice, Shakespeare îl pune în gura caporalului Nym din *Henri V* ca pe un fel de leitmotiv cu vagă valoare incantatorie, așa cum există în toate societățile la nivelul limbii populare. Aceste două cuvinte nu au nimic comun cu termenul modern de *humour*. Numai o laborioasă analiză istorică ar putea stabili între cele trei noțiuni o înrudine rațională, dar valoarea lor vie rămîne închisă în limitele grupurilor sociale [4].

Pe lîngă limbaj, genurile și formele literare sînt alte determinări impuse scriitorului de către grup. Un gen literar nu se inventă: se adaptează noilor exigențe ale grupului social, ceea ce justifică ideea unei evoluții a genurilor, suprapusă evoluției societății. Cînd ne gîndim la un scriitor ca la „creatorul" unui gen uităm de cele mai multe ori că el a început (fie și numai la școală) prin a-și turna inspirația în tiparele tradiționale în care erau deja schițate formele cărora avea să le dea viață mai tîrziu. Dealtfel, autorul care ilustrează un gen este rareori cel care l-a și „pus la punct". El se slujește de instrumentul care i-a fost transmis pentru a crea, oferă o semnificație — semnificația sa — acestui instrument, dar nu-l inventă. Un perfect acord de temperament cu exigențele tehnice ale grupului social îl face să evite acțiunea de a modifica instrumentul și chiar de a-l judeca. Este exemplul lui Racine, așa cum magnific a fost expus de Thierry Maulnier: „Pentru ce Racine s-ar fi revoltat împotriva unei lumi, împotriva unei civilizații, împotriva unor obiceiuri pentru care atît de ușor a găsit adaptarea cea mai fericită și în care el descoperă, gata pregătite, elementele reușitei sale?... Instrumentul tragic fusese realizat. O muncă de cincizeci de ani adusese tragedia franceză, nu la perfecțiune, ci în ajunul unei perfecțiuni apropiate și necesare: mugurele nu aștepta decît să dea în floare. Racine nu avea misiunea să invente, să reconstruiască sau să se abandoneze hazardului, ci privilegiul unic de a termina și a desăvîrși" [5].

La determinarea limbajului și a genurilor, trebuie adăugată aceea a elementului mai puțin definibil care se nu-

[4] Vezi L. CAZAMIAN, *The Development of English Humor*, 1951.
[5] T. MAULNIER, *Racine*, 1935, pp. 42—43.

Scanned with OKEN Scanner

meşte stil. În ciuda faimosului citat al lui Buffon, stilul nu reprezintă numai omul, ci şi societatea. Stilul este, pe scurt, comunitatea evidenţelor transpuse în forme, în teme, în imagini. Ca şi societatea, stilul are ortodoxiile sale — academismele — şi disidenţele sale creatoare, care-şi găsesc dealtfel sprijin în interiorul lui. Experienţa dovedeşte că putem data sau „localiza" un text fără a-i cunoaşte autorul, prin analiza „scriiturii", a structurii frazei, a folosirii părţilor discursive, a tipului de subiect, a metaforelor şi, în general, a marilor exigenţe estetice caracterisitice mediului, pe care le putem numi şi „convenienţe" [6]. Oricare ar fi geniul creator al unui scriitor, el poate încălca dar nu ignora exigenţele gustului ambiant.

Vom înţelege desigur mult mai bine amalgamul de stiluri din secolul al XVII-lea francez — preţios, baroc, burlesc, grotesc, clasic — dacă vom pătrunde mai clar tipurile de public posibil care se află la originea fiecăruia dintre ele. Oamenii nu se deosebesc prin cultură, limbaj, doctrină, dar ei formează grupuri, echipe, „clanuri", fiecare cu ambianţa lor, stilul lor, deci estetica lor. Provincialul Corneille este plonjat în această burghezie puţin grosolană, care iese din războaiele religioase pasionată de mişcare, de eroism, şi de voinţă şi căreia La Calprenède i s-a adresat într-un gen care îi era poate mai bine adaptat decît tragedia: romanul. De aceea, e normal ca succesele sale pariziene să-l fi condus la o ciocnire imprevizibilă cu obtuzitatea unei Academii alcătuită din oameni care nu se deosebesc total de el, ca indivizi, dar care simbolizează noua „ortodoxie" pariziană a stilului frumos şi care clădesc, într-o societate străină lui Corneille, estetica unei alte generaţii, aceea pe care o numim astăzi clasică. Este şi motivul pentru care disputa *Cid*-ului rămîne un dialog între surzi, aşa cum va fi, şaizeci de ani mai tîrziu şi pentru motive identice, disputa Vechilor şi Modernilor.

Dacă vom apropia aceste cîteva explicaţii, extrem de schematice, de ceea ce am descoperit din punct de vedere statistic în capitolul III — blocarea populaţiei literare de către o echipă, succesiunea generaţiilor — şi în capitolul

---

[6] Despre „convenienţe", vezi B. MUNTEANO, *Des „Constantes" en littérature*, în „Revue de littérature comparée", XXXI, 3, juillet-septembre, 1957, pp. 388—420.

Scanned with OKEN Scanner

IV—alternanța Paris-provincie, variația mediilor sociale—vom înțelege că aceste fenomene traduc acțiunea publicului-mediu asupra vocației și definiției scriitorilor.

Nu avem totuși aici decît o parte a tabloului, iar studiul diverselor tipuri de public-mediu, a culturii lor, a limbajului lor, a genurilor literare caracteristice sau a stilului specific lor, nu este suficient pentru a realiza totalitatea faptului literar. Într-adevăr, dincolo de frontierele cronologice, geografice sau sociale, există un imens public care nu poate impune scriitorului nici o determinare, dar în cadrul căruia opera își poate urma, eventual, existența prin lectură — în cel mai bun caz —, și de cele mai multe ori pe calea *ouï-dire* * sau prin alte imprevizibile metamorfoze. Pentru scriitorii culți, publicul circuitelor populare, denumit astăzi „marele public", aparține unui *terra incognita*, alături de care se află publicul străin și acel public viitor numit posteritate. Numeroși sînt scriitorii care, înnăbușindu-se în prea strîmta lor celulă, și-au luat aceste mase nebănuite drept public-interlocutor și și-au scris opera pentru ele, pentru imaginea pe care și-o făceau despre ele: literatură populistă, tentație cosmopolită, recurs la posteritate. Puțini sînt cei care au primit vreun ecou.

Dar și acest ecou era deformat. Publicul străin nu poate pătrunde în operă cu ușurința și detașarea pe care familiaritatea o dă grupului social original. Incapabil să perceapă obiectiv realitatea faptului literar, el îi substituie mituri subiective. Majoritatea clasificărilor folosite în istoria literară, pentru cel ce nu știe să le limiteze riguros la rolul de ipoteze de lucru, nu sînt decît astfel de mituri, inventate de o posteritate devenită străină față de realitățile în care ele s-au născut: folosirea unor termeni ca umanist, clasic, picaresc, burlesc, romantic este, de cele mai multe ori, lipsită de semni-

---

* Prin *ouï-dire*, ca și prin *bouche-oreille*, autorul încearcă să definească o cale de comunicare pretipografică, esențialmente orală, specifică procesului de răspîndire și difuzare a literaturii, în absența tiparului și, în principiu, înainte de apariția lui. După cum se vede, în contextul în care apare, noțiunea aceasta reflectă deopotrivă posibilitatea circulației orale a literaturii, o circulație pe care am numi-o de grad secundar, *de rumoare*, mai precis. Altfel spus, nu o cale de a comunica opera ci de a *o cita*, din timp în timp, și de la un individ la altul *(bouche-oreille)*. (Vezi, în acest sens, și studiul *Literatură și dezvoltare*, de R. ESCARPIT, în cartea *Literar și Social*, Editura Univers, București, 1974) *(N.T.)*

ficație reală, tot așa cum se folosește în mod curent, astăzi, termenul de existențialist. Uneori mitul este personal și presupune eroi eponimi: cornelian, goethean, balzacian, așa cum, în 1958, mii de persoane se referă la „saganisme" (atît de aproape, fonetic vorbind, de satanism) fără să fi deschis vreodată un volum de Françoise Sagan.

Byron a fost unul din puținii autori care, înaintea erei cinematografului (tehnica *porte-mythe* prin excelență), a cunoscut această mitizare chiar în timpul vieții. Puțini oameni au dat naștere atîtor mituri; începînd cu cel al frumosului și tenebrosului elev de colegiu din 1815, pînă la cel al militantului revoluționar care are și astăzi ecou în U.R.S.S., trecînd prin mitul diavolului șchiop al societății victoriene. Exilul a fost cel care, prin 1820, i-a oferit prilejul să simtă în jurul lui învăluirea mitului romantic, în merjele căruia fusese deja prins. Odată cu apariția lui *Child Harold* în 1812, apoi *Giaour* în 1813, cărți care au cunoscut tiraje echivalente cu ceea ce am numit „zidul celor 100 000", mitul s-a răspîndit în spațiile exterioare grupului său social, la acel „cititor mărginaș" pe care-l disprețuia. Byron, pe jumătate inconștient, dealtfel, a alimentat acest mit, cedînd tentației sentimentului de putere pe care-l dau marile tiraje. De fapt, mitul se interpunea între el și marele public ca o oglindă ce reflecta asupra publicului propria sa imagine. A venit însă ziua în care oglinda și-a pierdut strălucirea și un alt Byron a apărut, ininteligibil și inaccesibil (cel din *Don Juan* pe care, în unanimitate, îl preferă cititorii culți). Atunci s-a declanșat împotriva lui „vînătoarea de vrăjitoare"; căci nu se atentează fără pedeapsă la integritatea miturilor, chiar dacă noi înșine le-am provocat nașterea[7].

Spuneam că marele public nu are influență aspura scriitorului; lucru nu tocmai exact. El are o influență, ori de cîte ori scriitorul i se abandonează, comițînd păcatul literar prin excelență: acceptarea unui succes care nu este al său, ci al mitului. În mod ineluctabil, această impostură trebuie plătită ulterior, căci publicul care s-a folosit de mit pentru

---

[7] Vezi R. ESCARPIT, *Lord Byron, un tempérament littéraire*, 1957, t. I, pp. 111–117 și 179–184.

a avea acces la operă, nu a extras din ea o plăcere gratuită, literară: s-a slujit, pur și simplu, de ea. Aceasta este, mai ales, drama unui Kipling, zdrobit sub mitul imperialist [8].

II. Succesul

Tipurile de public pe care le-am analizat pînă acum (interlocutor, mediu, marele public) nu pot sluji ca măsură succesului comercial, întrucît ele sînt teoretice. Din punct de vedere comercial, singurul public real este cel pe care-l constituie cumpărătorii de carte. În acest sens, putem spune că există patru trepte ale succesului: eșecul, cînd vînzarea cărții se soldează cu pierdere pentru editor și pentru librar, semisuccesul, cînd cartea echilibrează bugetul, succesul normal, cînd vînzarea răspunde promisiunilor editorului, *best-seller*-ul, cînd ea depășește limitele prevăzute și scapă controlului.

Declanșarea succesului — și în special al succesului de *best-seller* — rămîne un fenomen imprevizibil și inexplicabil. Dar, odată declanșat, este, fără îndoială, posibilă evidențierea marilor legi mecanice ale succesului. Datele pe care le posedăm în acest sens sînt mult prea fragmentare pentru a ne îngădui abordarea acestui subiect. Editorii și librarii sînt prea reticenți și prea primitiv organizați pentru a ne furniza informațiile indispensabile. Dar, mai devreme sau mai tîrziu, va trebui să procedăm la cercetări în acest domeniu [9].

Totuși succesul comercial, dat fiind importanța sa dovedită pentru viața unei cărți, nu poate fi considerat decît un semn sau o indicație de interpretat. Realitatea succesului literar se află altundeva, căci, repetăm, cartea nu este un simplu obiect material. Din punctul de vedere al autorului,

---

[8] Este punctul de vedere apărat în studiul nostru *Rudyard Kipling, servitudes et grandeurs impériales*, 1955.

[9] Unul din puținele studii de acest gen a fost întreprins de J. HASSENFORDER prin amabilitatea Editurii Seuil. El ne dă bilanțul într-un caiet roneotipat al Centrului de studii economice: *Etude de la diffusion d'un succès de librairie* (Paris, 1957).

într-un fel, succesul începe odată cu primul cumpărător sau chiar cu primul cititor anonim, căci, prin el, după cum am văzut, se împlinește creația literară.

Spuneam, la începutul acestui studiu, că nu poate exista literatură fără o convergență de intenții între autor și cititor, sau măcar o compatibilitate de intenție. E timpul acum să elucidăm aceste două noțiuni. Între ceea ce autorul vrea să exprime în opera sa și ceea ce caută în ea cititorul, pot exista distanțe care să împiedice orice contact posibil. Cititorul recurge atunci la interpunerea (între el și autor) acelei oglinzi pe care am numit-o *mit* și care îi este furnizată de grupul social căruia îi aparține. Este modul în care publicul european a „cunoscut" majoritatea scriitorilor din Extremul Orient.

Dimpotrivă, atunci cînd scriitorul și cititorul aparțin aceluiași grup social, intențiile lor pot coincide. În această coincidență stă succesul literar. Cu alte cuvinte, cartea de succes este cea care exprimă dorințele grupului, cea în care grupul respectiv se descoperă pe sine. Impresia că a avut aceleași idei, că a încercat aceleași sentimente, că a trăit aceleași aventuri, este una din cele menționate frecvent de cititorii unei cărți de succes.

Putem deci afirma că amploarea succesului unui scriitor în interiorul propriului său grup este proporțională cu aptitudinea sa de a fi „ecoul sonor" despre care vorbește Victor Hugo. Pe de altă parte, valoarea numerică, durata succesului său depind de dimensiunile propriului său public-mediu.

Într-adevăr, dimensiunile publicului-mediu sînt extrem de variabile. Există scriitori care aparțin unei minorități sau perioade scurte de afirmare [10]; alții sînt purtați de vaste grupuri sociale, clase sau națiuni, ba chiar de comunități cronologice ce se întind pe mai multe generații.

Așa se explică iluzia universalității sau a perenității unui scriitor. Scriitorii „universali" sau „eterni" sînt cei a căror temelie colectivă se întinde în spațiu sau în timp, cei care merg să-i caute mai departe pe „frații lor de clan" sau pe contemporanii lor. Molière rămîne tînăr pentru noi —

[10] Trebuie insistat asupra faptului că acest lucru nu prejudiciază cu nimic valoarea intrinsecă și locală a operei. Bourget, Proust, Gide au murit odată cu lumea lor, ceea ce nu-i împiedică să rămînă valori istorice.

Scanned with OKEN Scanner

francez al veacului XX — fiindcă lumea sa trăiește încă, fiindcă avem cu el o comunitate de cultură, de evidențe și de limbaj, fiindcă ironia sa ne este încă accesibilă, iar comedia sa poate fi încă jucată; dar Molière va îmbătrîni și va muri atunci cînd va dispare ceea ce tipul nostru de civilizație mai are încă în comun cu Franța lui Molière.

Așa se explică și iluzia geniului neînțeles. Unii scriitori sînt, din punct de vedere cronologic, „excentrați" în raport cu grupul lor. Rareori se pune problema unor retardatari, întrucît nu se știe, pur și simplu, că au fost neînțeleși. Dimpotrivă, precursorii le văd succesul, amplificat și multiplicat, uneori la o distanță de mai multe generații, atunci cînd minoritatea care i-a suportat la început se dezvoltă, capătă importanță și influență. Cazul chinezului Lu Sin, pe care l-am citat mai sus, este cel al multor scriitori marxiști de dinaintea Revoluției sovietice. Dar aceeași schemă — la o scară mai puțin grandioasă — s-ar putea aplica lui Stendhal sau „poeților blestemați" din secolul al XIX-lea. În orice caz, se impune cu necesitate existența unui prim succes, unei nașteri, oricît de modestă ar fi ea și, în același timp, a unui grup social care să mențină fără întrerupere acest succes de la o generație la alta. Fără acesta, scriitorul este mort, iar moartea este ireversibilă.

Această amploare variabilă a succesului original nu trebuie confundată cu recuperările sau resurecțiile ce permit operei să-și găsească, dincolo de barierele sociale, spațiale sau temporale, succese de substituire pe lîngă alte grupuri, străine de publicul propriu al scriitorului. După cum am văzut, publicul exterior nu are un acces direct la operă. El nu pretinde de la autor ceea ce acesta a vrut să exprime. Între intențiile lui și cele ale autorului nu există coincidență sau convergență, dar poate exista compatibilitate. Cu alte cuvinte, acest public poate descoperi în operă ceea ce el dorește, chiar dacă autorul însuși nu a urmărit în mod expres o asemenea identitate.

Este o trădare, desigur, dar o trădare creatoare. S-ar rezolva, poate, sensibila problemă a traducerii dacă s-ar admite că ea este întotdeauna o trădare creatoare. Trădare, întrucît traducerea plasează opera într-un sistem de referințe (în cazul de față, lingvistic) pentru care nu a fost concepută; creatoare, deoarece dă operei o altă realitate, oferindu-i

Scanned with OKEN Scanner

posibilitatea unui nou schimb literar cu un public mai vast, deoarece o îmbogățește nu numai cu o supraviețuire, ci cu o a doua existență [11]. Practic, totalitatea literaturii antice și medievale există pentru noi printr-o trădare creatoare, ale cărei origini le aflăm în secolul al XVI-lea, trădare de mai multe ori reînnoită de-a lungul epocilor.

Două dintre cele mai carateristice exemple de trădare creatoare sînt: *Călătoriile lui Gulliver* de Swift și *Robinson Crusoe* de De Foe. Prima carte este, la origine, o satiră crudă, de o filosofie atît de întunecată încît a reușit să-l proiecteze pe Jean-Paul Sartre în optimismul unei *Bibliothèque Rose*. Cea de-a doua este o predică (uneori plicticoasă) pentru gloria colonialismului incipient. Cum trăiesc oare aceste două cărți în momentul de față, cum de se bucură ele de un succes niciodată dezmințit? Prin integrare la circuitul literaturii pentru copii! Au devenit cărți ce se oferă ca daruri de Anul Nou. De Foe s-ar amuza, Swift ar turba de mînie, dar amîndoi ar fi, oricum, foarte surprinși de acest lucru. Nimic nu putea fi mai străin de intențiile lor. Aceste aventuri miraculoase sau exotice, care reprezintă punctul de atracție pentru tinerii cititori, constituia pentru ei un banal cadru tehnic, un gen care avea căutare în societatea timpului, construit prin compilații și împrumuturi din Hakluyt, Mandeville și alți povestitori de călătorii. Adevăratul mesaj nu mai este inteligibil decît printr-o interpretare, de care cititorul modern al secolului XX se dovește incapabil. El se mulțumește deci cu forma (adaptată, dealtfel) care-i rămîne accesibilă încă de la începutul adolescenței. Totul reamintește de faimoasa istorie a acelui nebun care arunca hrana și mînca paharul: într-un fel, și asta era o trădare creatoare!

Astfel de trădări nu există numai de la epocă la epocă, ci și de la țară la țară sau chiar de la grup social la grup

---

[11] Formaliștii ruși au apărat un punct de vedere, în aparență, analog. B. TOMAȘEVSKI scria în 1928: „Literatura traducerilor trebuie deci studiată ca un element constitutiv al literaturii fiecărei națiuni. Alături de francezul Béranger și de germanul Heine, au existat un Béranger rus și un Heine rus, care au răspuns necesităților literaturii ruse și care, fără îndoială, au fost destul de departe de omonimii lor din Occident" (*La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie*, „Revue des Études slaves", VIII, (1928), pp. 226–240). Cu această poziție extremă nu sîntem de acord: un Béranger francez și un Béranger rus construiesc împreună un Béranger istoric literar, care se află potențial (și inconștient) în opera lui Béranger.

Scanned with OKEN Scanner

social în interiorul aceleiași țări. Kipling, care, ucis în Anglia de mitul imperialist, a re-trăit în Franța — înaintea morții sale fizice — prin literatura pentru copii, și în U.R.S.S. prin literatura militantă, a meditat mult timp la exemplul lui Swift și la gratuitatea darurilor oferite de Providența literară, care-i refuză succesul, odată cucerit, dîndu-i în schimb succese pe care niciodată nu le bănuise. Spre sfîrșitul vieții, într-un discurs pronunțat la *Royal Society of Literature*, el afirmă neputința scriitorului de a prevedea ce bucurii și ce adevăruri va trezi opera sa, dincolo de limitele propriului univers.

Aptitudinea trădării este, poate, marca „marii" opere literare. Cine știe? Ceea ce este sigur, este că adevărata înfățișare a operelor literare se dezvăluie, se fasonează, se deformează prin diversele utilizări date de publicul care le consumă. A ști ce este o carte înseamnă, în primul rînd, a ști cum a fost ea citită [12].

[12] G.H. FORD, în *Dickens and his readers* (Princeton, 1955), ne dă un frumos exemplu de critică, ce ține seama de aportul cititorului la operă. Cf. articolul nostru *Creative Treason as a Key to literature*, „Yearbook of Comparative and General Literature", 10, 1961.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL VIII

LECTURA ȘI VIAȚA

I. Cunoscători și consumatori

Distanța care separă literatura școlară de literatura vie constituie un tradițional subiect de glumă sau scandal. Pare absurd „să pierzi" mai mulți ani din viață studiind texte plictisitoare pe care nu le vei reciti niciodată. Asta înseamnă să confunzi atitudinea specialistului cu aceea a consumatorului. Caracteristica omului instruit este capacitatea sa teoretică de a formula judecăți literare motivate. Formația școlară are ca scop să facă posibilă această judecată și, în special în Franța, tehnica pedagogică a explicării textului, baza învățămîntului secundar, tinde să facă din orice cititor un cunoscător.

Din păcate, actul lecturii nu este un simplu act de cunoaștere. Este o experiență care angajează întreaga ființă, atît în aspectele sale individuale, cît și în cele colective. Cititorul este un consumator și, ca orice consumator, preferă să se lase ghidat de un gust decît să exercite o judecată proprie, deși este capabil să aplice o justificare rațională *a posteriori* asupra acestui gust.

Exercitarea judecății literare fiind proprie grupului instruit (care se asimilează el însuși deseori unei caste sau unei clase sociale, precum odinioară „secundarii" în Franța), acest grup impune membrilor săi (sub semnul unor sancțiuni morale: a trece drept un necioplit, un filistin, ba chiar un „rudimentar") un comportament de cunoscător. Aceasta este explicația mecanismului de autocenzură pe care-l semnalam mai sus și care îngreuiază cumplit ancheta în rîndul cititorilor: cum ar îndrăzni un om „cultivat", care știe să aprecieze rațional valoarea unei piese de Racine, să mărturisească

preferințe pentru lectura lui *Tintin*? [1]. Acesta este și sensul recurgerii la miturile în „ism", care furnizează o justificare rațională gata făcută celor pe care presiunea grupului lor sociocultural îi obligă să-și prezinte gusturile sub forma unor judecăți motivate.

Dacă în judecățile motivate ale cunoscătorului și gusturile iraționale ale consumatorului am identifica două ordine de valoare total distincte, s-ar evita orice confuzie.

Rolul cunoscătorului este de a „trece în spatele decorului", de a pătrunde circumstanțele ce înconjoară creația literară, de a-i înțelege intențiile, de a-i analiza mijloacele. Pentru el nu există noțiunea de îmbătrînire sau de moarte a operei, întrucît în orice moment are posibilitatea să reconstruiască, prin spirit, sistemul de referință ce redă operei relieful său estetic. Aceasta este o atitudine istorică.

Consumatorul, dimpotrivă, trăiește în prezent (chiar dacă, așa cum am văzut, acest prezent se întinde mult în urmă). El nu are un rol, ci o existență. Gustă ceea ce i se oferă și decide dacă-i place sau nu. Decizia nu trebuie să fie neapărat explicită: consumatorul citește sau nu citește. Această atitudine nu exclude deloc luciditatea intelectuală și nimănui nu-i este interzis să caute explicația acestei preferințe — fapt care necesită mult mai multă luciditate decît obligația de a se justifica.

Cele două ordine de valoare pot și trebuie să coexiste. Uneori se întîmplă ca ele să coincidă. Aparenta lor incompatibilitate nu este decît un efect al structurilor socioculturale pe care le-am descris și, în special, al izolării circuitului cult. În realitate, oricare ar fi motivația sa intelectuală și afectivă, actul lecturii rămîne unul singur și trebuie considerat în mod global. Așa cum, la celălalt capăt al firului, actul de creație literară este un act liber, asupra căruia apasă circumstanțele care-l generează. Natura sa profundă este, pentru moment cel puțin, inaccesibilă analizei; îi putem totuși sublinia trăsăturile esențiale, prin interpretarea comportamentului diverselor categorii de cititori, nu în funcție de o judecată literară, ci de o situație dată.

---

[1] Afirmăm fără nici o intenție peiorativă față de excelenta operă a lui Hergé, că aceasta — nu trădăm nici un secret — se bucură de o favoare deosebită în rîndul membrilor Universității. Ea a fost citată de cinci ori în cursul unor discuții purtate la un recent congres de istorie literară.

Scanned with OKEN Scanner

Nu posedăm decît informaţii fragmentare asupra acestui comportament şi majoritatea se bazează pe mărturiile unor bibliotecari sau animatori culturali. Ele sînt cu totul insuficiente pentru a permite extragerea unor concluzii, dar exemplul lecturii feminine ne îngăduie să arătăm genul de indicaţii care s-ar putea obţine dintr-o anchetă sistematică.

În toate păturile societăţii, comportamentul cititoarelor pare să fie mai omogen decît cel al cititorilor. Ceea ce numim, cu un termen comun, lectură de evaziune (vom formula mai departe rezerve asupra acestui termen) se întîlneşte relativ frecvent, (romane sentimentale, istorice, poliţiste) şi, atît în circuitul cult, cît şi în circuitele populare, scriitorii de gen feminin se numără printre favoriţi (prin 1955: Pearl Buck, Daphné de Maurier, Mazo de la Roche, Colette şi mai ales Delly). Se adaugă aici scriitori care confirmă tendinţa spre „evaziune" (Loti, Pierre Benoît, Paul Vialar etc.), dar şi cîţiva care traduc preocupări cotidiene (Van der Meersch, Cronin, Slaughter, Thyde Monnier, Soubiran etc.).

Această omogenitate se datorează, evident, faptului că stilul de viaţă al femeii este, mai ales în epoca modernă, relativ uniform: grija menajului şi a copiilor, îmbinată de cele mai multe ori cu o activitate profesională, croieşte viaţa femeii după un tipar analog în toate păturile sociale şi în toate colţurile lumii. Cît despre coloratura deosebită a alegerii, ea îşi are obîrşia la începuturile lecturii feminine din secolele XVII şi XVIII, cînd plictisul a constituit una din sursele romanescului, la o epocă în care responsabilităţile sociale şi politice ale femeii erau aproape nule. Prezenţa unor scriitori ca Pearl Buck sau Cronin traduce preocupări noi, care, fără îndoială, vor avea o influenţă progresivă, pe măsură ce statutul femeii va evolua spre o mai mare participare la viaţa civică.

Să remarcăm; de asemenea, că lectura de „evaziune" pare mai frecventă la femeile tinere (între 30 şi 40 de ani) pe lîngă care bovarismul are mai multă trecere. În general (lucru valabil atît pentru femei, cît şi pentru bărbaţi), lecturile tind să devină mai literare pe măsură ce vîrsta înaintează. Pensionarul este, deseori, un cititor de calitate excelentă, fără îndoială, pentru că are mai mult timp să citească, dar şi pentru că existenţa exercită asupra lui o presiune ceva mai slabă.

Scanned with OKEN Scanner

Se cuvine, aşadar, să studiem motivaţiile psihologice şi circumstanţele materiale care condiţionează comportamentul „cititorului comun“ [2].

II. Motivaţia

Consumul de carte nu se confundă, după cum ştim, cu lectura. Un consumator, să zicem, cumpără (sau împrumută) o carte, fără a avea intenţia expresă de a o citi, chiar dacă, în mod accesoriu, o citeşte.

Putem cita achiziţionarea „ostentativă“ a cărţii „care trebuie avută“ ca semn de bogăţie, de cultură sau de bun gust (este un resort frecvent utilizat de cluburile cărţii în Franţa), acţiunea de cumpărare a unei cărţi din dorinţa de a avea o ediţie rară, din obişnuinţa manifestată pentru volumele unei anumite colecţii, din fidelitate pentru un subiect sau pentru o persoană (succes prin stimă), din gustul pentru frumos, cartea fiind în acest caz apreciată ca obiect de artă, pentru prezentarea sa grafică sau tipografică. Aceasta este „cartea-obiect“.

Consumul fără lectură nu ne interesează decît în măsura în care intervine în ciclul economic al cărţii: el nu reprezintă însă decît o fracţiune minimă a consumului total, în special în circuitele populare unde, dacă se întîmplă uneori să cumperi ziarul fără să-l citeşti integral, rare sînt cazurile cînd o carte se procură fără intenţia de a fi citită.

Ştim, pe de altă parte, că în *consumul-lectură* trebuie să distingem consumul funcţional de consumul literar şi că fiecăruia dintre ele îi corespund diferite tipuri de motivaţie.

Nu vom menţiona motivaţiile funcţionale decît cu titlu informativ. Acestea sînt: informaţia, documentaţia şi lecturile profesionale. Mai complexă este utilizarea funcţională pe care o putem da unei cărţi literare. Una dintre cele mai carac-

---

[2] În engleză: *common reader*. Vezi admirabilul studiu al lui R.D. ALTICK, *The English Common Reader, A Social History of the Mass Reading Public, 1800—1900*, Chicago, 1957 şi, deşi mai puţin la obiect, acela al lui R. K. WEBB, *The British Working Class Reader, 1790—1848*, Londra, 1955.

teristice este utilizarea medicală în cadrul căreia cartea joacă rol de medicament: citim, de exemplu, pentru a adormi sau pentru a ne preocupa spiritul și a-l deturna, fizic, de la o angoasă. De același gen sînt lecturile de „relaxare" sau cele care procură spiritului o gimnastică igienică: un anumit tip de romane polițiste joacă, în acest sens, un rol analog cuvintelor încrucișate. În alte cazuri, se pretinde cărții să acționeze ca un drog, în mod direct asupra sistemului nervos, pentru a obține anumite senzații: lecturi de teroare pură, lecturi ilariante (ce fac apel la un comic mecanic), lecturi lacrimogene și mai ales lecturi erotice. În legătură cu acestea din urmă, trebuie să remarcăm că întrebuințarea erotică a cărții constituie o motivație extrem de frecventă a lecturii, chiar dacă aspectul pornografic nu este decît un element minor sau cu totul inconștient al operei.

Deși este cu totul de altă factură, trebuie considerată drept funcțională (cel puțin în parte) și lectura militantului sau a autodidactului. Cartea este în acest caz instrumentul unei tehnici de luptă sau de promovare socială. Citești pentru a dobîndi cultură, și nu pentru a te bucura de lectură: motivația literară poate exista, dar ea este secundară.

Motivațiile cu adevărat literare sînt cele care respectă „gratuitatea" operei și care nu fac din lectură un mijloc, ci un scop. De remarcat că lectura, astfel concepută, presupune și, în aceleași timp, exclude solitudinea. Într-adevăr, a citi o carte, în ipostaza ei de creație originală, și nu de instrument destinat satisfacerii funcționale a unei necesități, înseamnă *să mergi spre celălalt, să recurgi la celălalt* și deci să ieși din tine însuți. În acest sens, cartea-însoțitor se opune cărții-instrument, în întregime subordonată exigențelor individului. Pe de altă parte însă lectura este, prin excelență, ocupație solitară. Omul care citește nu vorbește, nu acționează, se refugiază de semenii săi, se izolează de lumea ce-l înconjoară. Acest lucru este valabil atît pentru lectura auditivă, cît și pentru cea vizuală: nimeni nu este mai izolat de semenii săi decît spectatorul într-o sală de teatru. Să remarcăm aici o diferență fundamentală între literatură și artele frumoase: în timp ce muzica și pictura pot sluji ca decor sau context funcțional pentru existența activă, întrucît ele nu angajează decît o parte din atenție, lectura nu lasă nici o marjă de

Scanned with OKEN Scanner

libertate sensurilor şi absoarbe totalitatea conştiinţei, făcînd din cititor un neputincios.

Aşadar, actul de lectură literară este în acelaşi timp sociabil şi asocial. El suprimă în mod provizoriu relaţiile individului cu universul său, pentru a-i reconstrui altele cu universul operei. De aceea motivaţia sa este aproape întotdeauna o insatisfacţie, un dezechilibru între cititor şi mediul său, dezechilibru datorat fie unor cauze inerente naturii umane (scurtime, fragilitatea existenţei), fie unor şocuri individuale (dragostea, ură, milă), fie structurilor sociale (oprimare, mizerie, teamă de viitor, plictis). Într-un cuvînt, este vorba de un recurs împotriva absurdităţii condiţiei umane. Un popor fericit nu va avea, probabil, istorie; dar, cu siguranţă, nu va avea literatură, căci nu va încerca niciodată dorinţa de a citi.

Se foloseşte frecvent termenul de „literatură de evaziune", fără a avea, poate, întotdeauna, o idee prea clară de ceea ce înseamnă de fapt. Nuanţa de dispreţ sau neîncredere cuprinsă deseori aici este destul de arbitrară. Orice lectură, în realitate, este, întîi de toate, o evaziune. Există mii de feluri de a evada; esenţial rămîne însă a şti de ce şi spre ce evadezi. Studiul lecturilor în relaţie cu evenimentele politice şi în special cu perioadele de criză (războaie, tensiuni internaţionale, revoluţii etc.) ar fi, în această privinţă, deosebit de revelator.

Succesul lui *Don Camillo* a fost deosebit de puternic în ţările unde există profunde diviziuni politice, întrucît spectacolul prieteniei lipsită de trădare dintre un comunist şi un preot, amîndoi înfipţi adînc în matca lor originară, făcea posibilă, nu atît uitarea discriminărilor ci, prin exorcizarea puterii lor nefaste, accentuarea lor. Euforia ce a înconjurat în 1954 începutul experienţei Mendès-France a constituit unul din elementele de succes ale *Carnetelor Maiorului Thompson*, nu pentru că această euforie cerea lecturi lejere, ci, dimpotrivă, pentru că ea căuta să se menţină, să-şi înfrîngă fragilitatea prin reafirmarea marilor locuri comune ale sufletului naţional (eficiente, în special, în gura unui străin). Dar, în decembrie 1956, în săptămîna crizei din Suez, adică exact în momentul în care *Carnetele* îşi pierdeau acea eficienţă deosebită şi deveneau într-adevăr o lectură de eva-

ziune, vînzarea acestei cărți, care se stabilise de doi ani la un nivel foarte ridicat, a scăzut brusc în proporție de 10 la 2.

Datorăm domnului Jean Dulck, de la Facultatea de Litere din Bordeaux, un grafic al pieselor jucate la Londra, la sfîrșitul veacului al XVIII-lea. Războiul împotriva Franței izbucnește în aprilie 1792. Numărul farselor jucate, care era de 9 în 1791 și de 10 în 1792, coboară la 1 în 1793. În același timp, numărul comediilor de moravuri care era de 4 în 1792 trece la 6 în 1793, la 9 în 1794, la 12 în 1795. Tragedia urcă de la 3 în 1792 la 5 în 1793 și apoi la 10 în 1794 și 1795. Ca și în teatru, oferta se dovedește a fi deosebit de sensibilă cererii (în special la acea epocă); putem considera, așadar, aceste variații excelente exemple de influență exercitată de crize asupra consumului literar și nu neapărat în sensul a ceea ce numim evaziune: farsa este, prin natura ei, un gen mult mai puțin „angajat" decît comedia de moravuri sau tragedia.

Lipsesc datele necesare pentru a avansa în cercetare; dar cînd va fi posibilă reunirea unei cantități suficiente, vom avea la dispoziție un domeniu vast pe care psihologia socială va trebui să-l elucideze. Să ne mulțumim deocamdată cu afirmația că evadarea prizonierului (care este o cucerire, o îmbogățire) nu trebuie confundată cu cea a dezertorului (care este o înfrîngere, o sărăcire). Să mai semnalăm, pe de altă parte, că motivațiile nu trebuie judecate în funcție de lecturi. Îmbogățirea pe care cititorul o pretinde lecturii — prin reconciliere cu absurditatea condiției umane, prin reîntoarcere la echilibrul efectiv, prin dobîndirea limbajului conștiinței de sine — poate fi, să zicem, „convertită fie în aurul imediat al experienței, fie în «cuvinte frumoase» — egale cu tot atîtea inestimabile iluzii" [3].

Ceea ce știm despre distribuirea lecturilor ne permite să afirmăm că, în țările unde nu se aplică o politică de dirijism literar, majoritatea lecturilor din cadrul circuitului cult presupun (fie numai ca alibi) o motivație-îmbogățire, în timp ce majoritatea lecturilor din cadrul circuitelor populare presupun (și încurajează) o motivație-dezertare. De la sacul colportorului pînă la taraba debitului de cărți, o întreagă literatură stereotipă încearcă să flateze, printr-o mitologie

[3] „Informations sociales", février, 1956, p. 202: *Les lectures populaires.*

sentimentală grosolană, bovarismul latent, atît de des cultivat în rîndul maselor.

Aceste asimilări sînt arbitrare. Ele nu indică realitatea atitudinilor. Traduc numai o stare de fapt, o situație instituțională, o structură economico-socială. Oricare ar fi motivațiile ce îndeamnă la lectură, ele nu pot avea eficiență decît în împrejurări materiale favorabile.

III. Împrejurările lecturii

Nu vom reveni asupra celor spuse despre distribuirea tipurilor de lectură. Persupunînd cartea accesibilă cititorului, se ridică noi probleme: unde și cînd se poate citi?

Trebuie, așadar, să revenim asupra noțiunii de disponibilitate. Viața colectivă îl absoarbe pe individ în mod variabil.

Astfel, vîrsta este un factor important: educația, formația profesională, cucerirea unei poziții sociale îi determină pe adolescenți și pe tineri să fie lucizi în fața unei situații clare. Cu cît timpul liber le este ocupat de numeroase activități de divertisment și în special de sport, ei sînt cu atît mai puțin disponibili pentru lecturile nonfuncționale. Tînărul citește totuși, întrucît are motivații puternice (este vîrsta crizelor de personalitate, a ciocnirilor cu colectivitatea); este un cititor pasionat și avid, dar — toate sondajele indică acest lucru — citește puțin în afara studiilor, iar cercul lecturilor sale este relativ îngust. Începutul vîrstei de lectură pare că se plasează între treizeci și cinci și patruzeci de ani, atunci cînd presiunea existenței se face mai puțin simțită. Să ne amintim, dealtfel, că tot la această vîrstă se fixează personalitatea literară istorică a scriitorilor. Există, poate, o relație între cele două fapte: numai o anchetă cu adevărat eficientă ne-ar îngădui să o afirmăm.

Printre ceilalți factori care influențează asupra disponibilității, trebuie, de asemenea, menționat tipul de activitate profesională, domiciliul, condițiile climatice, situația familială etc. Fiecare ar trebui studiat în amănunt, dar putem admite că, în general, momentele de disponibilitate în viața unui om civilizat din secolul al XX-lea pot fi reduse la trei

Scanned with OKEN Scanner

mari categorii: momentele-vid irecuperabile (transport, odihnă etc.), orele regulate de libertate (după ziua de muncă), perioadele de nonactivitate (duminică, concedii, boli, pensie).

Lectura momentelor-vid este consacrată, de cele mai multe ori, ziarului. Într-adevăr, neregularitatea și scurtimea perioadelor, întreruperile frecvente, solicitările exterioare fac lectura greu de urmărit. Și totuși, dacă lectura din timpul prînzului e aproape întotdeauna ziarul, există lecturi de transport specializate, cum sînt, de exemplu, „romanele de citit în tren", în general polițiste. Romanul curent este însă adaptat unui traseu destul de lung (două sau trei ore de lectură) și nu se pretează deplasării zilnice a muncitorului spre locul de muncă. Unul din factorii de succes ai așa-numitelor *digests** este faptul că oferă lecturi dozate. „Romanele sentimentale", concepute special pentru această folosință, se prezintă în broșuri de 16, 32, 64 sau 96 de pagini, corespunzînd unor trasee de zece pînă la 60 de minute. Una din soluțiile folosite în Marea Britanie este aceea a „volumului-omnibuz", ce furnizează o rezervă de lecturi pentru mai multe săptămîni; greutatea lui însă îl face impracticabil în majoritatea cazurilor.

Lecturii din momentele-vid îi putem asimila lectura pauzei de lucru. Ea este însă destul de rară, deoarece conversația, discuția, tejgheaua *bistro*-ului îi fac o serioasă concurență. Experiența dovedește însă că dacă i se furnizează condiții materiale favorabile — sală de club, bibliotecă la locul de odihnă — lectura din timpul pauzei poate deveni cu ușurință activă și fructuoasă.

Lectura orelor libere este, de departe, cea mai frecventă. Se poate distinge aici lectura de seară, de regulă în familie, înainte sau imediat după cină, și lectura de noapte, de obicei în pat. Lectura de seară este caracteristică îndeosebi oamenilor de vîrstă matură, mai puțin solicitați de divertismentele exterioare. Ea este favorizată de viața rurală (seri lungi și monotone), de asprimea climatului (aproape inexistentă în țările mediteraneene, ea este mult practicată în Marea Britanie și Țările Scandinave), de confortul locuinței. Radioul

---

* Engl. *digest(s)*, compendiu, adică prezentare sintetică, rezumată a unei opere literare, menită, în principiu, să substituie lectura integrală a operei respective. Inițiat de editurile americane, procedeul acesta s-a extins tot mai mult *(N.T.)*.

și mai ales televiziunea tind să substituie lecturii vizuale a cărții un tip de lectură audiovizual care nu este lipsit de merite, dar care reimpune o planificare a lecturii. Și totuși așa se fac acum lecturile cele mai solide.

Lectura de noapte are caracteristici particulare. Este cea pe care o citează frecvent cititorii interogați asupra obiceiurilor lor. De multă vreme s-a recunoscut importanța „cărții de căpătîi", acea carte aflată pe noptieră. Ea reflectă în adevăr, cu cea mai mare exactitate, gusturile cititorului, căci, în singurătatea camerei, *tabu*-urile își pierd eficiența, iar constrîngerile sociale se estompează. Extrem de prețioasă ar fi o anchetă specială asupra „cărții de căpătîi", căci ei i se consacră cel mai mult timp, două sau chiar trei ore de fiecare noapte.

Cît despre lectura de *nonactivitate*, ea prezintă aspecte foarte diverse. Am spus deja cîteva cuvinte despre lectura pensionarului. Lectura duminicală pare a fi concurată de sport sau de alte *violons d'Ingres*. Deseori ia forma ziarului de duminică: în Marea Britanie, 23,5% din populația adultă citește trei sau chiar mai multe *Sundays papers* !

Lectura din timpul bolii este, din fericire, excepțională, dar nu mai puțin eficientă. Îndelungatele ore de pat permit lecturi de profunzime, pe care nu le-am mai putea reface cu o altă ocazie. Acest lucru este valabil mai ales pentru perioada convalescențelor, boala propriu-zisă acomodîndu-se mai bine lecturilor funcționale. Și în cazul acesta, totul depinde de înlesnirile materiale. Bibliotecile de spital sînt în Franța lamentabil de sărace. Și totuși aici se fac, de cele mai multe ori, lecturile decisive ale unei existențe.

Lectura de vacanță nu este prea bine cunoscută. Ea are numeroși concurenți, deși nu e mai puțin prezentă în stațiunile de cură, pe plajă sau în tabere. Am studiat personal cazul unui mic orășel cu ape minerale ce grupează 10—15 000 de turiști pe vară. Există aici o librărie și 3 debite de cărți. În librărie și într-unul din debite (care vinde, de asemenea, cotidiene) se află principalele noutăți ale anului. Se pare că nu există stoc nevîndut (deși cele două unități folosesc sistemul oficiilor). Se mai află două biblioteci de împrumut comerciale și una parohială. Librăria are un fond de aproximativ 3 000 de volume (dintre care 300 „polițiste"). Restul se constituie din romane franceze și străine (60%), reportaje,

cărți istorice, cărți de aventuri; mai sînt cîteva lucrări didactice sau filosofice. În plin sezon, sînt înscriși pînă la 800 de cititori, iar rotația este foarte rapidă (cam un volum la fiecare două zile). O parte din clientelă se specializează în romanul polițist. În celelalte categorii, se dispută romanele recent apărute și cărțile de călătorie.

Desigur, această analiză nu se constituie decît ca o schiță; vom înțelege însă necesitatea reluării și extinderii ei, printr-o unică remarcă: *Carnets du Major Thompson*, apărute în mai, adică mult prea tîrziu pentru o difuzare normală au datorat, în parte, rapiditatea „demarajului" lor cititorului din stațiunile balneare; un început de vară ploioasă crea o cerere crescîndă, iar această carte era, practic, singura noutate oferită de librărie.

Aceste sumare indicații arată în ce măsură lectura este legată de circumstanțe și, în general, de viața cotidiană. Aici, în umila realitate de fiecare zi, se află efectul și justificarea oricărei literaturi. Cum am putea, atunci, să nu fim frapați de decalajul, de disproporția ce există între această realitate și aparatul social al literaturii, așa cum le-am descris pînă acum? Societatea va mai fi, oare, în stare să simtă literatura? Iată, este ultima noastră întrebare.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZIE

Încheind aici expunerea noastră, sîntem conştienţi de ceea ce este incomplet sau schematic. Dar obiecţiile posibile se vor îndrepta, fără îndoială, mai puţin asupra faptelor prezentate, cît asupra spiritului care o animă. După atîta sociologie şi pseudosociologie — se va spune — ce mai rămîne din literatură? A defini literatura prin gratuitate, nu înseamnă oare, a o condamna dintru început?

Obiecţia este admisibilă; deşi, putem răspunde că literatura este luată aici drept ceea ce este şi nu ceea ce ar trebui să fie. Nu am ascuns faptul că situaţia literaturii în societatea contemporană e departe de a fi satisfăcătoare. E foarte posibil ca această societate să nu mai admită gratuitatea, sau, cel puţin, să nu mai admită o anume gratuitate, în genul aceleia concepute de un om cultivat de pe vremea doamnei de Staël.

Abia atunci conceptul de literatură pe care-l folosim şi graţie căruia ne informăm implicit asupra faptului literar, ar putea fi considerat neadaptat prezentului. Ivit în secolul al XVIII-lea sub influenţa anumitor împrejurări — accesul burgheziei la cultura înaltă, industrializarea librăriei, apariţia omului de litere profesionist — acest concept poate, la rigoare, să dea o imagine inteligibilă, deşi deformată, a secolelor anterioare, în virtutea unei „trădări creatoare", dar este din ce în ce mai puţin capabil să insereze prezentul în limitele sale mult prea înguste. Cam peste tot, tind să apară culturi de masă, care nu au întotdeauna un limbaj pentru a se exprima şi nici instituţii pentru a se realiza, dar a căror presiune se face din zi în zi mai simţită. În faţa industriei şi

comerțului de carte se înalță mijloace de difuzare cu atît mai puternice cu cît ele eludează mica întreprindere: nu e vorba numai de cinematograf, radio, televiziune, ci chiar de presă și industria editorială, cu ale sale benzi desenate și *digests*. Mecenatul fiind absorbit de planificare, vechile structuri editoriale, culte, fiind incapabile să-l hrănească pe scriitor, acesta din urmă se află surghiunit, izolat, în indefinibila categorie a „intelectualilor", la jumătatea drumului dintre liber-profesionism și situația de salariat.

La toată urma, cuvîntul nu este cel mai important; literatura merită însă un nou botez. Un echilibru nou trebuie în fine găsit. Cel pe care ni l-a transmis secolul al XVIII-lea s-a sfărîmat. Numai un efort de luciditate ne va face să luăm cunoștință de noul echilibru care, aproape fără să știm, se făurește în jurul nostru.

Ca atare, trebuie să desacralizăm literatura, să o eliberăm de *tabu*-urile ei sociale, stăpînind secretul puterii acestora. Atunci, se pare, va fi posibil să refacem nu atît istoria literaturii, cît istoria oamenilor în societate, pe temeiul acestui dialog al creatorilor de cuvinte, de mituri și idei cu contemporanii lor și cu posteritatea. Acest dialog pe care-l numim deocamdată literatură.

Scanned with OKEN Scanner

LITERAR ŞI SOCIAL

Elemente pentru o sociologie a literaturii
(Le *Littéraire et le Social*. Eléments
pour une sociologie de la littérature,
Flammarion, Collection „Science de l'homme",
Paris, 1970).

Scanned with OKEN Scanner

LITERAR ŞI SOCIAL*

Limitele literaturii

Nimic nu este mai puţin clar decît conceptul de literatură. Cuvîntul însuşi posedă o foarte mare varietate de întrebuinţări şi conţinutul lui semantic este tot atît de bogat, pe cît este de incoerent. De fapt, este imposibil să cuprinzi literatura într-o singură operaţie intelectuală.

Cînd René Wellek scrie — vorbind de trei discipline distincte, care, după el, permit abordarea studiului literaturii — că trebuie fundată o teorie a literaturii, un sistem de principii, o teorie a valorilor — care să utilizeze în mod necesar datele criticii concrete a operelor de artă şi care să facă apel în chip constant la ajutorul istoriei literare [1] — el se referă, conform unei metafore unice (asimilarea literaturii la artă), la trei date diferite. O teorie a literaturii este sistematizarea unei forme de artă concepută într-o manieră abstractă. Ea vorbeşte despre literatură, aşa după cum se vorbeşte despre pictură şi despre muzică. O istorie a literaturii este studiul diacronic al unui anumit număr de fapte istorice de toate gradele în rîndul cărora o antologie a operelor literare (selecţionate, dealtfel, după criteriile unei teorii a literaturii implicite sau explicite) deţine un loc predominant dar nu exclusiv; biografia, istoria ideilor, cronologia evenimenţială (datarea manuscriselor sau a ediţiilor de pildă), sînt deseori în avans faţă de preocupările estetice. În sfîrşit, critica literară este studiul analitic al uneia sau alteia dintre opere sau al

---

* Text reluat din *Literar şi Social* (traducere şi prefaţă de Constantin Crişan), Editura Univers, Bucureşti, 1974 *(N.T.)*.

[1] R. WELLEK, *Literary Theory. Criticism and History*, în „The Sewance Rewiew", January, 1960, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

cutărui grup de opere, selecționate, fie în funcție de un sistem de valori, fie după o anumită viziune a istoriei.

Singura trăsătură comună pe care o au aceste diverse concepții asupra *datului* literar este selecția. În fond, este vorba de un sistem închis care își cîștigă coerența nu din materia asupra căreia se exersează selecția, ci din atitudinea selectivă care constituie demersul cultural fundamental al oricărei societăți elitiste.

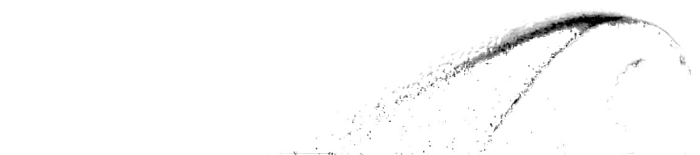
În introducere la cartea sa *Literatura comparată*, Paul Van Tieghem a descris și a luat pe răspunderea sa această atitudine, definind în felul următor metoda pe care trebuie s-o urmeze istoricul literaturii: „prima operație este *o alegere*: nu este demn de numele de literatură decît ceea ce prezintă o valoare *literară*, adică un minimum de artă. Aceste scrieri oferă spiritului, inimii, o bucurie mai mult sau mai puțin vie în care intră deja cîteodată și admirație" [2].

S-ar putea spune că istoricul literaturii trebuie să fie înainte de toate un critic și, în circumstanță, un critic impresionist. De fapt, orice alegere presupune un criteriu, chiar dacă aceasta nu ar fi decît exercitarea maximă a libertății de a selecta. Or, Paul Van Tieghem, foarte dispus să afirme necesitatea selecției, se vădește mult mai puțin astfel în clipa în care trebuie să definească criteriul. Cînd vorbește de valoare literară ajunge chiar să se contrazică, referindu-se mai întîi la „artă" — adică la sistemul de valori poetice în virtutea cărora scriitorul și-a compus opera — apoi, în fraza următoare, îi substituie acesteia bucuria (plăcerea), adică valoarea estetică nonsistematizată, percepută subiectiv de către cititor. Este inutil să insistăm asupra faptului că nu există neapărat o coincidență și nici măcar o congruență între cele două tipuri de criterii.

Incertitudinea în care ne lasă această contradicție este cu atît mai gravă, cu cît istoricul literaturii este, dintre toți istoricii, singurul care definește într-o manieră, s-ar părea, suverană, materia pe care o studiază. Istoricul politic sau social poate să aranjeze, să interpreteze, să articuleze faptele după gustul său. Disocierea pe care o efectuează în sînul acestor fapte nu este niciodată decît o organizare sau cel mult o ierarhizare. El n-are puterea — realitatea lor obiectivă

---

[2] P. Van TIEGHEM, *La Littérature Comparée*, Paris, 1931, p. 10.



fiind recunoscută — de a ignora sau a elimina cutare eveniment sau cutare dată, sub pretextul că „aceasta nu este istorie". Pentru el, totul este istorie. Nu totul este însă literatură pentru istoricul literaturii. De asemenea, nu totul este literatură pentru criticul literar. Tocmai prin aceasta se explică probabil eşecul criticii pozitiviste care, recuzînd orice judecată de valoare ca marcată de metafizică, se găseşte nepregătită pentru a-şi delimita subiectul. „Această doctrină forte poartă în sine păcatul de a explica totul", spunea Lanson despre critica lui Taine şi el însuşi, descriind ceea ce trebuie să fie obiectivitatea riguroasă a unei ştiinţe a literaturii, se vedea forţat să apeleze la judecata de valoare subiectivă pentru a accede la un criteriu estetic de selecţie: „impresionismul este singura metodă care ne pune în contact cu frumuseţea, să-l folosim deci la aceasta, foarte deschis, dar să-l limităm numai la aceasta şi cu toată energia" [3].

În genere, cînd vorbeşti despre literatură şi cînd abordezi problema într-un fel sau altul, ajungi fie la acceptarea fără discuţie a unui dat preexistent — sistem de valori sau antologie—fie la o judecată subiectivă impresionistă, fie la o tentaţie a unei raţionalizări exterioare a însăşi literaturii, care anulează frontierele literarului şi nonliterarului şi care lasă în umbră însuşi obiectul pe care pretinzi că-l studiezi.

Specificitatea literaturii

Literatura există totuşi. Este citită, vîndută, studiată. Ea ocupă rafturi de biblioteci, coloane de statistică, orare de învăţămînt. Se vorbeşte despre ea în jurnale, la televiziune. Literatura are instituţiile, riturile, eroii, conflictele, exigenţele ei. Ea este trăită zilnic de către omul civilizat contemporan ca o experienţă specifică, deosebită, în totul, de oricare alta.

Există deci o specificitate a literaturii care să fie fondată în virtutea unor criterii limitative — judecăţi de valoare sau exigenţe obiective — sau care să definească un ansamblu

[3] G. LANSON, *Méthodes de l'histoire littéraire*, în „Etudes françaises", 1er Cahier, Paris, 15 janvier, 1925.

Scanned with OKEN Scanner

de relații particulare și de neînlocuit a fenomenelor literare între ele, cu individul și cu societatea?

Se pare că asemenea specificitate poate fi percepută numai la nivelul fenomenului. Ontologiile clasice ale artei ca, de pildă, cea a lui Platon, sînt neputincioase în a defini esența literaturii căci, dacă literatura este o artă, ea este o artă impură [4] și Platon îi alunga pe poeți din Republica sa. Această impuritate a literaturii, care o face ireductibilă la o esență unică, provine din ambiguitatea fundamentală a modului său de expresie. În timp ce alte arte produc *lucruri* care sînt direct sesizate de simțuri și interpretate de conștiință, literatura produce o *scriitură*, adică o înlănțuire de litere, de foneme, de cuvinte, de fraze. Or, fiecare din aceste elemente este *deopotrivă lucru și semnificație*. Așa cum a arătat Jean-Paul Sartre, lucrul o ia înaintea semnificației în poezie și semnificația este superioară lucrului în proză [5], dar coexistența uneori paralelă, uneori convergentă, alteori contradictorie, a celor două destine ale scriiturii, poate fi considerată ca un prim caracter specific al fenomenului literar.

Pentru a relua terminologia lui Jean-Paul Sartre, între poetul care este *„en situation"* în limbaj și prozatorul care „utilizează" limbajul, există o serie întreagă de fizionomii hibride și, în fapt, cazuri extreme, „pure", nu se întîlnesc, niciodată. Maestrul D-lui Jourdain se înșela; mulți poeți scriu prozaic, adică funcțional, mulți prozatori scriu poetic, adică existențial. Expresia literară nu este, dealtfel, limitată la semnele explicite care constituie scriitura. De la grafismul literei, la legătura cărții, de la valoarea simbolică a unui cuvînt, la structura conceptuală a unei fraze complexe, de la jocul fonic al unui poem cîntat, la tematica organizată a unui roman, expresia literară împrumută simultan o infinitate de canale în funcție de combinații care diferă cu fiecare scriitor, cu fiecare operă și chiar, vom vedea, cu fiecare act de legătură în parte. Iată de ce, nu ne-am putea mulțumi cu simpla dualitate „lucru-semnificație". Nu numai că literatura creează mai multe serii de semnificanți, creînd, la rîndule, mai multe serii de semnificați, dar mai mult, prin faptul

[4] Vezi R. ESCARPIT, *La Révolution du Livre*, PUF și UNESCO, Paris, 2-e édition, 1969, pp. 31—32.

[5] J. P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, NRF, Collection „Idées", Paris, 1948, p. 17.

însuşi al combinării acestor elemente disparate, ea comportă o suprasemnificare, ceva dincolo de limbaj, care constituie încă unul din caracterele sale specifice. Aceasta este suprasemnificarea pe care o desemnează Roland Barthes atunci cînd scrie că literatura „trebuie să semnalizeze ceva diferit de conţinutul şi de forma ei individuală; acestea reprezintă, împreună, propria ei limită prin care de fapt se impune ca Literatură" [6]. Ea este, într-o anume măsură, înscrierea situaţiei istorice într-un limbaj, pe care scriitorul nu poate evita să-l utilizeze: „Ea obligă să *semnifice* Literatura conform unor posibile al căror stăpîn nu este el" — scriitorul — [*n.n.*] [7]. Bineînţeles, scriitorul, în măsura în care este inventatorul semnificaţiilor, trebuie să rămînă stăpîn pe alegerea sa între posibile. În fine, în această zonă de disponibilitate pe care o constituie acel dincolo de limbaj, fenomenul literar rezultă dintr-un echilibru — adecvare sau înfruntare — între constrîngerile situaţiei istorice şi libertatea lui ca semnificator. Dacă echilibrul este rupt într-un sens sau în altul, nu mai există literatură sau nu mai există decît „literatură".

În legătură cu acest subiect, Roland Barthes face următoarea remarcă: „Încă din clipa în care scriitorul a încetat să fie un martor al universalului, pentru a deveni o conştiinţă nefericită (înspre 1850), primul său gest a fost să aleagă angajamentul formei sale, fie asumînd, fie refuzînd scriitura trecutului său" [8]. Or, în momentul izbucnirii conştiinţei burgheze — vizibilă încă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi care plasează scriitorul în pas inegal cu societatea, creîndu-i o problematică a limbajului şi fortificîndu-i rezistenţa la scriitura istorică — în acest moment se cristalizează cu adevărat conceptul modern de literatură, cu toate contradicţiile şi antinomiile lui.

Rezultă de aici că, ceea ce numim noi „literatură", este, în secolul al XX-lea, instituţia care permite societăţii să impună structurile ei acelui *dincolo de limbaj*, şi că orice manifestare a unei literaturi vii, caracterizată prin libertatea scriiturii scriitorului este, în zilele noastre, în oarecare grad, antiliteratură. Altfel zis, literatura ca fapt istoric

---

[6] R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Collection „Médiations", Paris, 1953, p. 9.

[7-8] Ibidem, p. 10

Scanned with OKEN Scanner

concret, avînd cel mult vîrsta de cca două sute de ani, poartă în ea propria-i negare și ajunge la propria ei depășire [9].

Noi percepem totuși scrierile epocilor și țărilor străine situației noastre istorice tocmai prin prisma conceptului modern de literatură. Încă de la începutul secolului al XX-lea, istoria și critica literară a Europei occidentale, precum și alte sfere culturale aflate sub influența ei au proiectat acest concept, pe de o parte asupra trecutului, pe de altă parte asupra întregii lumi. Tocmai atunci s-a vorbit despre *Weltliteratur* sau despre literatura universală. Or, nu este sigur că principiile de specificitate pe care le-am reținut sînt mondiale sau universale. Există timpuri și regiuni în care fenomenologia noastră asupra literaturii nu este aplicabilă, fie că aceasta nu s-ar datora decît relației semnificant-semnificat, care nu este una și aceeași într-o limbă ideografică și în alta analitică, fie pentru că echivalentul a ceea ce numim literatură a fost uneori conceput ca etic, înainte de a fi conceput ca estetic. Iată de ce, pentru a specifica literatura, nu ne putem rezuma la expresie. Trebuie, de asemenea, să facem apel la conținut, acesta fiind mai puțin constrîns de determinări lingvistice. Acest conținut poate fi explicit sau implicit. Studiul conținutului explicit este însăși baza criticii școlare, așa cum o prezintă tradiționala „explicație de text". Defectul ei esențial este acela de a distruge unitatea operei și de a nu o restabili — mai rău sau mai bine — decît cu ajutorul unei legături artificiale între „fond" și „formă". Mai mult, ea păcătuiește ignorînd caracterul „artificial" al operei literare și tratînd conținutul imaginar al acesteia ca pe o realitate (se vorbește de Andromaca sau de Vautrin ca despre persoane vii, avînd o libertate și o istoricitate proprii), ceea ce duce la minimalizarea rolului scriitorului și a situației lui istorice.

Studiul conținutului implicit este mai interesant, căci la nivelul lui se produce înscrierea istoriei, descoperindu-se astfel scriitorul în fața unei problematici a structurii. Georg Lukács a utilizat o metodă de analiză aplicabilă unui caz particular, romanului, metodă care constă în așezarea în paralel a valorilor implicite, constituind universul eroului

---

[9] Vezi R. ESCARPIT, *Histoire de l'Histcire de la Littérature*, în *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des littératures*, vol. III, PUF, Paris, 1965, pp. 1799—1800.

romanesc, şi a celor care guvernează lumea căreia el i se opune. Între cele două serii de valori, Lukács percepe o relaţie „degradată" de tip dialectic, ceea ce îi permite să integreze sistemul său critic unei analize marxiste a societăţii [10].

Lucien Goldmann, care se consideră unul din discipolii săi, merge mai departe. Metoda structuralist-genetică, pe care o propune, are drept ipoteză fundamentală „caracterul colectiv al creaţiei literare provenit din faptul că *structurile* universului operei sînt homologii ale structurilor mentale ale anumitor grupuri sociale sau se află în relaţie inteligibilă cu ele" [11]. Această metodă este de asemenea legată de o analiză marxistă o societăţii dar, contrar marxiştilor „clasici", Goldmann neagă faptul că ar exista o relaţie literară specifică între valorile conştiente ale grupurilor sociale şi conţinutul specific al operelor. Pentru el, literatura este transpunerea directă şi implicită a vieţii economice în viaţa literară.

Această viziune a lucrurilor este extrem de fecundă atunci cînd este aplicată teatrului sau romanului şi mai ales atunci cînd este vorba — Goldmann însuşi o spune — de „mari opere". În adevăr, numai operele care au un grad înalt de elaborare estetică posedă un conţinut implicit suficient de bogat pentru a fi studiat. Ne aflăm totuşi aici în faţa unui mare inconvenient cînd se pune problema să definim o specificitate literară. Pentru Goldmann, exigenţa estetică este înscrisă în analiza separată a literarului şi nu în relaţia literar-social şi constituie astfel o oarecare petiţie de principiu. Dacă nu se poate vorbi de literar decît în legătură cu marile opere, cum poţi vorbi de marile opere fără a postula o anume concepţie asupra literarului?

Altfel spus, relaţia structurală propusă de Lucien Goldmann este necesară, dar nu suficientă pentru a specifica literatura. Îi lipseşte pentru aceasta posibilitatea de a stabili o relaţie cauzală între structurile operei şi cele ale societăţii, care sînt afirmate pe scurt ca fiind „homologice". Lucien Goldmann a formulat în acest sens ipoteza „acţiunii convergente", care se reduce pentru secolul al XIX-lea la rolul mediator al banului şi la neajunsurile individului problematic

---

[10] G. LUKÁCS, *Théorie du roman*, (traduction française), Collection „Médiations", 1916.

[11] L. GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, 1964, p. 226.

Scanned with OKEN Scanner

pe care îl reprezintă scriitorul, dar este evident că ne aflăm aici în fața unei cauzalități ocazionale [12]. Ea nu ne permite, mai ales, să spunem pentru ce și prin ce opera lui Balzac este sau nu literară. Mai mult, nu e deloc sigur că nu s-ar putea descoperi aceeași homologie operă-societate, analizînd structurile implicite ale Constituției din 1830, ale legii școlare din 1833 sau ale planului de organizare a căilor ferate din 1842.

Problema nu se punea cu aceeași acuitate la nivelul limbajului, căci limbajul este un fapt social. Chiar dacă este scrisă ca un lucru și nu ca un semn, litera care iese de sub pana poetului este deja, prin ea însăși, un obiect elaborat de către societate, modelat de o seamă de situații istorice, încărcat de conotații colective. Sistemul conceptual de care se servește romancierul pentru a formaliza viziunea sa despre lume este, de asemenea, un obiect social, dar el trebuie să facă și mai multe eforturi pentru a impune aceleași constrîngeri. Limbajul nu poate fi niciodată în întregime refuzat, dar se poate refuza sau nega sistemul conceptual; poți trece, prin el, dincolo de frontierele realului și imaginarului, poți chiar refuza sistematizarea, înlocuind-o printr-un alt proces intelectual.

Așa-numitul *nonsense* * verbal și filosofiile absurdului care s-au dezvoltat paralel în cursul secolului al XIX-lea, ca revolte împotriva cristalizării modurilor de gîndire și de expresie în societatea burgheză, au avut, în secolul al XX-lea, destine apropiate dar totuși diferite. Primul a ajuns, între altele, la suprarealism, dar după o scurtă perioadă de scandal, scriitura suprarealistă a fost „recuperată" ca una din opțiunile oferite scriitorului de către literatura instituțională, tot astfel cum fusese, înainte de ea, scriitura simbolistă și cum s-a dovedit, după ea, scriitura noului roman [13]. Filosofiile absurdului au forțat dimpotrivă limbajul să urmeze calea lor și din ele s-a născut, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, dacă nu o nouă literatură, cel puțin un nou

---

[12] Idem, pp. 15—16.

* Întocmai în textul francez *(N.T.)*.

[13] Vezi, în legătură cu acest subiect, Y.L. MARTINEZ, *Problemas de la historia literaria*, în „Problemas literarios", Mexico, 1955, pp. 35—38 (acest articol datează din 1946).

Scanned with OKEN Scanner

teatru care a descoperit una din căile libertății fără a renunța, cu toate acestea, să fie teatru.

Care este deci linia de cauzalitate ce unește structura socială și structura literară? Nu poți răspunde la această chestiune fără să te întrebi, cum o face, dealtfel, Jean-Paul Sartre, pentru ce scrii și pentru cine scrii, în alți termeni, fără să pui problema comunicării literare.

Literatura ca proces de comunicare

Dacă rezumăm elementele specificității literare pe care le-am indentificat pînă aici, trei dintre acestea pot fi precizate, imediat:

1. Literatura diferă de arte prin faptul că ea este, în același timp, lucru și semnificație.

2. Literatura, în societatea noastră, se caracterizează printr-o adecvare sau o înfruntare, dincolo de limbaj, între o formă instituțională și o libertate de scriitură.

3. Literatura se constituie din opere care organizează imaginarul în funcție de structurile homologice structurilor sociale ale situației istorice.

De notat că aceste trei criterii se referă la literatură ca la ceva care se încheagă, care este *făcut* și nu ca la ceva care este perceput. Or, este evident că literatura nu este literatură, decît în măsura în care ea este citită. După cum scrie Jean-Paul Sartre, „obiectul literar este o stranie sfîrlează care nu există decît în mișcare. Pentru a o face să țîșnească, este necesar actul concret, care se cheamă lectură, și ea nu durează decît atît cît poate dura lectura. Dincolo de aceasta, nu mai rămîn decît niște biete semne negre pe hîrtie" [14]. Derivă de aici că „efortul conjugat al autorului și cititorului e tocmai cel care va face să izbucnească acest obiect concret și imaginar care este opera spiritului. Nu există artă decît pentru și prin celălalt" [15]. Dar acest „altul" pentru care scriitorul scrie și acest celălalt (care nu este neapărat același

[14] J. P. SARTRE, op. cit., p. 52.
[15] Ibidem, p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

și care este, în fapt, rareori același), prin care opera este desăvîrșită prin lectură, nu sînt entități eterne, universale și informe. Cititorii, ca și scriitorii, sînt determinați istoric: „Între acești oameni care s-au cufundat în aceeași istorie și care contribuie, în mod egal, la ea, se stabilește un contact istoric prin intermediul cărții“ [16]. Aici dispunem de o pistă: literatura, cel puțin așa cum o percepem în epoca noastră, se caracterizează printr-un mod de comunicare particulară care este cartea. Aceasta reprezintă prea puțin pentru a ajunge să rezolvi problema, căci cartea însăși este, în ciuda aparențelor, un fenomen istoric destul de dificil de stăpînit pe cale intelectuală. Cartea este o mașină de difuzat cuvîntul, singura, în orice caz, cea mai eficace de care a dispus umanitatea pînă la apariția mijloacelor de comunicare audiovizuale din secolul al XX-lea.

Modul de difuzare cel mai primitiv este gura deschisă spre ureche. Acesta solicită cel mai puțin inițiativa receptării. Dacă e necesar, emițătorul cuvintelor se deplasează, așa cum face povestitorul itinerant, care se mai găsește și azi în Africa și Asia, în regiuni în care trăiesc populații dispersate de tip rural și care s-au adaptat destul de bine cu acest mod de difuzare. În măsura posibilului, povestitorul încearcă dealtfel să trateze grupuri mai mult sau mai puțin importante de auditori deodată, de exemplu, la o șezătoare sau direct în piață.

Difuziunea prin intermediul aglomerării umane se sistematizează odată cu teatrul. Ea are avantajul unui randament net superior față de difuzarea gură-ureche. În schimb, ea necesită existența unui embrion de viață urbană sau, cel puțin, comunitară. Înainte de a fi fix, stabil, teatrul a fost ambulant. Astfel era încă pe vremea cînd acele *comedias* ale lui Lope de Vega erau reprezentate în curțile unor hanuri și care atrăgeau deopotrivă publicul țărănesc [17]. Dar teatrele fixe au fost o consecință directă a apariției cetăților prospere atît în antichitate cît și în Europa occidentală odată cu Renașterea. Generalizarea teatrului fix sau semimobil

---

[16] Ibidem, p. 90.

[17] Vezi N. SALOMON, *Asupra reprezentațiilor teatrale în pueblos din provinciile Madrid și Toledo (1589—1611)*, în „Bulletin Hispanique“, 4, octobre-décembre, 1960.

Scanned with OKEN Scanner

însoţeşte, pînă în secolul al XX-lea, mişcarea de urbanizare.

Difuzarea gură-ureche şi difuzarea prin aglomerare (umană) au atins foarte repede un maximum de eficacitate. Dezvoltarea mijloacelor de transport şi a arhitecturii urbane colective au ameliorat randamentul lor, dar nici unul nici celălalt dintre procedee nu era susceptibil de perfecţionări tehnice proprii. Condamnate să rămînă artizanale, ele n-au putut merge în pas cu evoluţia societăţii industriale înspre satisfacerea nevoilor de comunicare tot mai dezvoltate. Încă de la sfîrşitul evului mediu, ridicarea burgheziei negustoreşti ia, la scara epocii, aspectul unei veritabile masificări. Din secol în secol, din generaţie în generaţie, mişcarea a continuat pînă în zilele noastre cu o viteză tot mai mare; intrarea în scenă a micii burghezii în secolul al XVIII-lea, a proletariatului în secolul al XIX-lea, a lumii a treia în secolul al XX-lea. La ora actuală, masele noi care se adaugă în fiecare an celor care, într-o manieră sau alta, schimbă cuvinte pe Terra, se numără cu milioanele.

Pentru a face faţă noilor cerinţe, societatea industrială în dezvoltare reacţionează aşa cum e natural să reacţioneze: apelînd la maşină, adică la carte. Cartea este un obiect fabricat în care comunicarea este codificată. În faţa unui asemenea obiect, civilizaţia mecanică se regăsea pe terenul ei. Era relativ uşor de dirijat efortul de mecanizare asupra multiplicării şi distribuirii unui obiect. Ceea ce s-a şi făcut odată cu aplicarea imprimeriei pentru a se ajunge, la începutul secolului al XX-lea, la cartea şi ziarul de mare tiraj care constituiau atunci cel mai bun sistem de difuziune imaginabil.

Consecinţele culturale ale întrebuinţării imprimeriei au fost considerabile. Dacă se admite că există trei niveluri de cultură: cultura clericală sau iniţiatică, cultura democratică sau elitară şi cultura laică sau de masă, vedem cum comunicarea cuvîntului scris trece, în cîţiva ani, de la nivelul iniţiatic la nivelul elitar; „clerul" iniţiat în decodarea documentului scris fiind înlocuit de către învăţat, de către umanist, de către spiritul conştient de afectele sale, toţi reprezentînd *demos*-ul burghez şi constituind o elită care se numeşte, cu un termen precis, „literatură". Un cuvînt care, în acea epocă, desemna condiţia privilegiată a omului care

dispunea de cărți, care practica lectura. Mai tîrziu, în cursul secolului al XIX-lea, necesitatea unei comunicări mai eficiente între mijloacele ei de funcționare va obliga societatea industrială să vulgarizeze tehnica decodajului și să răspîndească lectura. Conștiința ridicată a proletariatului va face din aceasta o revendicare și o armă. Trăim, de un secol încoace, trecerea dificilă de la nivelul elitar la nivelul de masă. Destrămat, culpabilizat, omul instruit a devenit cărturar. El a luat acest nume cu ocazia afacerii Dreyfus, care a fost prima dintre veleitățile sale de revoltă [18]. Conștient că face parte dintr-o serie de structuri de apărare erijate de *demos*-ul burghez, el acceptă sau respinge această situație dar se teme mereu, mai mult sau mai puțin conștient, de irupția unui *laos* al muncitorilor în cultură. Sub forme mai mult sau mai puțin deghizate, chiar atunci cînd este sincer revoluționar, chiar atunci cînd aparține unei țări în care dominația de clasă pare să fi fost eliminată, el se agață de statutul său elitar și menține literatura ca instituție. Aceasta îi este cu atît mai ușor cu cît pătura lui — a învățatului, intelectualului — este cea care furnizează scriitorul și cu cît ea se dovedește a fi destul de numeroasă pentru a constitui singură o piață de desfacere a lecturii. Intelectualul produce, citește, comentează, critică, judecă, predă literatura sa într-un ciclu închis. În 1970, mai bine de jumătate din cărțile literare apărute în lume au fost scrise și citite — fără a socoti U.R.S.S. — de zece milioane de intelectuali europeni, adică de 0,38% din populația lumii.

Cristalizînd instituția, imprimeria a înghegat totodată opera. Erorile copiștilor, care erau disperarea dar, în același timp, mijlocul de existență al erudiților, introduceau în operă un element de distorsiune dar și de viață. Cutare substituție a unui termen familiar copistului, cu un cuvînt dispărut dar devenit ininteligibil, este un act concret de colaborare dintre un cititor și un scriitor, admiterea acestuia din urmă într-un nou context istoric și deci o nouă șansă de supra-

---

[18] Una din primele întrebuințări atestate ale substantivului „intelectual" pare să fie *Protestation des Intellectuels*, care a apărut în „l'Aurore" în 1898.

vieţuire pentru cuvîntul lui [19]. Odată cu imprimeria, textul devine *ne varietur*, se transformă în obiect, are un proprietar, o semnătură, o valoare. El se vinde, se cotează, se devalorizează, constituie obiect de plasări. Scriitorul intră ca furnizor de materie primă în ramura productivă a industriei cărţii. Statutul său este, în acest sens, acela de muncitor cultivat — un fel de lucrător mătăsar al spiritului —, apoi evoluează înspre acela de exploatator agricol care se lasă pe mîna unui samsar sau a unui mandatar, pentru ca acesta să-i desfacă produsul pe o piaţă uimitor de asemănătoare halelor, pentru a ajunge fie la o funcţionarizare, fie la statutul unui salariat deghizat, analog cu cel al jucătorului profesionist de fotbal care, ca şi scriitorul, este unul din acei rari muncitori ce poate fi cumpărat sau vîndut prin contract de către distribuitorul său. Atitudinea sa de învăţat elitar îl împiedică să aibă, dealtfel, o veritabilă conştiinţă de clasă în calitate de scriitor. Se mulţumeşte deci cu o mică parte din profilul exploatării şi cu o alta — şi mai mică — din controlul asupra destinului operei sale [20]. Întregul aparat al comunicării îi scapă. Între el şi cititor se interpune formidabilul sistem al selecţiei şi ierarhizării instituţiei literare: selecţia editorului, orientarea librarului, judecata criticului şi, mai ales, examenul de intrare în corpus-ul autorilor recunoscuţi de Universitate.

Dacă nu vrea să se lase alienat ca instrument al acestei monstruoase mecanici, la nivelul producţiei industriale de serie, sau la cel al imaginii de marcă academică, strălucitoare, dacă nu poate să se lase înşelat de falsa serenitate şi falsul universalism pe care i le ofereau vidul şi liniştea turnului de fildeş, scriitorul nu are altă soluţie decît angajarea [21]. Dar angajarea ca om este infinit mai uşoară decît angajarea ca scriitor. Aceasta este calea pe care au ales-o scriitorii, începînd cu generaţia romantică. Byron, alegînd să lupte şi să moară la Missolonghi pentru libertatea popoarelor, este mai mult decît un simbol. Este gestul de revoltă a unui poet

---

[19] Vezi R. ESCARPIT, *„Creative Treason" as a Key to Literature*, în „Yearbook of Comparative and General Literature", Bloomington, Indiana, 10, 1971.

[20] Idem.

[21] Vezi R. ESCARPIT, *L'acte littéraire est-il un acte de communication?*, în „Filoloski Pregled", Belgrad, 1–2, 196 , pp. 17–21.

închis în grupul social strîmt al aristocrației britanice, în timp ce o evoluție bruscă a actului editorial mecanizat, industrializat, îi difuzează opera spre un public vast cu care el nu poate avea nici un contact. Angajarea lui politică personală îl reinserează la nivelul acțiunii în acest public, îl eliberează din închisoarea socială în care era izolat, dar opera lui rămîne prizoniera scriiturii și aparatului literar al clasei sale. El se revoltă împotriva scriiturii începînd din 1819, trecînd de la opere de genul *Childe Harold* la opere de genul *Don Juan*, dar atunci aparatul îl refuză. Editorul și prietenul său John Murray, care i-a asigurat difuzarea scrierilor precedente, nu-i publică *Don Juan*, care apare, în schimb, într-un jurnal obscur al militanților liberali [22]. Abia după moartea lui Byron, cînd poetul a fost eroizat, mitificat, identificat într-o altă situație, editorul său îl „recuperează", iar critica academică și universitară integrează revolta sa de ordin social, tratînd-o ca pe o evoluție psihologică.

Situația scriitorului contemporan nu este fundamental diferită. Apariția mijloacelor de comunicare de masă au ameliorat-o, fiindcă acestea au adus noi posibilități în cadrul civilizației mecanice a difuzării prin aglomerare (cinema) și a difuzării gură-ureche (radio și televiziune), dotînd chiar documentul imprimat cu un accesoriu sub forma unor obiecte în care comunicarea este codificată și decodificată automat (disc, bandă magnetică), și permițînd astfel extinderea acestui mod de difuzare înspre muzică și cuvîntul oral. În acest mod, cartea și-a găsit, ca și jurnalul, dealtfel, un sprijin în plus și a recîștigat o parte din specificitatea ei culturală. Mai mult, integrată rețelei mijlocelor de comunicare de masă, ea beneficiază de toate antenele acestor mijloace — adaptări, comentării, aluzii — și a devenit ea însăși mijloc de comunicare de masă; o schimbare revoluționară în procedeele de fabricare și în metodele de distribuție a făcut să apară ceea ce noi numim, în Franța, „cartea de buzunar", care a fost un răspuns provizoriu în fața unei cerințe de lectură, cu fiecare an tot mai generală și mai urgentă [23]. Contrar celor

---

[22] R. ESCARPIT, *Lord Byron, un tempérament littéraire*, vol. I, Paris, 1957, pp. 93–111.

[23] Vezi R. ESCARPIT, *La Révolution du Livre*, ed. cit., pp. 26–29 și 132–137.

afirmate, într-o manieră pe cît de spectaculară pe atît de gratuită, de către Marshall McLuhan [24], cartea nu pierde viteza de pătrundere în lumea actuală. Între 1955 și 1966, radiodifuziunea și-a triplat zonele de impact în lume dar, în același timp, cartea și-a dublat producția (calculată pe titluri), și și-a triplat-o, prin numărul de exemplare [25].

Zgomotul de fond pe care-l întreține mijloacele de comunicare de masă sub toate formele, inclusiv publicitatea și propaganda, constituie o „undă purtătoare" de mare eficacitate pentru modulația literară și această undă a meritat să nu fie stăvilită de nici un baraj social. Apariția unei cărți importante dar dificile de care, acum cincizeci de ani, se vorbea cel mult într-o duzină de jurnale „de calitate", provoacă azi, mai devreme sau mai tîrziu, o reacție pe ecranul de televiziune, în fața zecilor de milioane de spectatori care vor putea, eventual, să găsească mîine această carte într-un raion specializat dintr-un magazin obișnuit. În plus, comunitatea comunicării are efectul de a da grupurilor sociale foarte izolate, și dintre cele mai dezmoștenite, o „prezență în lume", de a le furniza o reprezentare mai vastă și mai completă a lucrurilor, trezind în ele acea curiozitate care este atît de necesară oricărei atitudini de conștiință critică.

Din nefericire, o atare curiozitate primește răspunsuri dar nu i se admite să pună întrebări și, prin aceasta, mijloacele de comunicare de masă au agravat situația scriitorului. De fapt, toate aceste mijloace au drept caracteristică diseminarea informării dintr-un punct anume, dar sînt aproape văduvite de posibilitatea de a capta răspunsul-întrebare de la auditori și telespectatori. Or, a comunica, nu înseamnă numai a emite și a primi, ci înseamnă a participa, la toate nivelurile, la o infinitate de schimburi felurite care se încrucișează

---

[24] Cu deosebire în *The Gutenberg Galaxy*, Toronto 1962. Ideile, adesea juste și penetrante, ale lui Marshall McLuhan, au fost ,uneori prost înțelese din cauza formei publicitare pe care autorul lor a crezut că trebuie să le-o dea, ceea ce l-a condus la afirmații care nu se bazează nici pe o experiență reală, nici pe o reflecție serioasă.

[25] După statisticile UNESCO și propriile noastre estimări, cifrele sînt următoarele:

	1950	1966
Receptoare de radio	180 000 000	601 000 000
Titluri de cărți	230 000	460 000
Exemplare de cărți	2 500 000 000	7 500 000 000

Scanned with OKEN Scanner

și interferează unele cu altele. Zgomotul de fond care reunește o comunitate culturală nu este făcut numai din emisiuni dar, deopotrivă, și mai ales, din ecouri modulate de către conștiințele individuale. Rețeaua de comunicații de masă, așa cum se prezintă ea în zilele noastre, nu înregistrează aceste ecouri. Rezultă în acest caz că, pentru partea care receptează, atitudinea generală nu este de pasivitate ci de nonparticipare, care se repetă aproape identic în cadrul comunicării prin intermediul cărții. Cititorul de masă este rareori semnificat de o carte care îi este oferită, deoarece el nu are posibilitatea cititorului comunității intelectuale de a „reinjecta" propriul său produs în rețea, pentru că este invitat să dispună de o propunere la a cărei suscitare n-a contribuit.

Această cerință de participare, de dialog, de „buclă informațională" de „reinjectare", de *feedback* — dispunem de numeroși termeni care s-o desemneze — există în toate domeniile în care intervine comunicarea, dar ea este deosebit de imperioasă în cazul comunicării literare, care este cea mai individuală dintre toate formele de comunicare, pentru că cititorul rămîne în mod necesar singur cu autorul ori de cîte ori citește o carte cu proprii săi ochi [26]. Or, este destul de evident că *feedback*-ul a fost compromis din clipa în care scriitura a început să fie folosită și de cînd publicul a depășit dimensiunile a ceea ce un povestitor poate reuni în jurul lui, adică aproximativ cantitatea de oameni pe care armata romană o numea *manipulus* — ceea ce se poate adică ține în mînă; vreo patruzeci de oameni cu care se poate comunica în orice sens, prin glas și prin gest. Războiul nu este un act concret decît la nivelul manipulei; dincolo de manipulă intervin abstracțiile tacticii și strategiei. Epoca noastră a redescoperit dimensiunea manipulară prin grupul de animație culturală, prin masa rotundă, prin seminar și poate că din aceste forme va rezulta un deblocaj al literaturii.

---

[26] Numai în 1969, în ultimele trei luni, trei reuniuni importante au studiat problemele „zgomotului de fond" și a așa-numitului *feedback*, surprinse în domenii aparent foarte îndepărtate: *Ziua de studii asupra Publicității* (Marly, 22 octombrie), *Colocviul asupra Televiziunii* organizat de către RTB (Radioteleviziunea Belgiană — *N.T.*) la Bruxelles (între 26 și 30 noiembrie) și *Masa rotundă a Ligii de Higienă Mentală* (Paris, 29—30 noiembrie).

Nu este atît de suprinzător să constatăm, în mijlocul secolului al XX-lea, că teatrul apare ca partea cea mai vie a literaturii şi probabil cea mai autentic populară în timp ce — ştim foarte bine — tehnica lui rămîne artizanală şi mai puţin adaptată comunicării de masă ca, de pildă, cartea de buzunar („le livre de poche"). Este semnificativ că Jean-Paul Sartre a preferat romanului teatrul — tocmai pentru a-şi „strecura" ideile. Dovadă în plus că între teatru şi literatura scrisă există aceeaşi diferenţă ca între poezie şi proză. Teatrul nu este un mijloc de comunicare; el este comunicare — şi aceasta la mai multe niveluri. Trupa de actori, publicul, nu depăşesc prea mult limitele dimensiunii manipulare. Chiar dacă este absent, autorul nu este izolat; el participă la o creaţie colectivă cel puţin la egalitate cu regizorul. În trupele spaniole vechi, acesta din urmă era numit *autor* în timp ce autorul se numea *poeta*. Pe de altă parte, teatrul este, cu fiecare reprezentare, o exprerienţă originală trăită la un loc de către sală şi actori. De fiecare dată, un univers imaginar şi real totodată este concertat şi construit pe loc.

Dimpotrivă, cititorul nu poate decît să-şi proiecteze la întîmplare propria lui viziune despre lume, asupra aceleia pe care o presupune ca aparţinînd scriitorului. Tot aşa cum scriitorul îşi face o imagine despre cititor, cititorul îşi face o imagine despre scriitor. E de dorit ca aceste imagini să fie exacte, dar este important mai ales ca ele să fie congruente, compatibile. Comunicarea literară presupune o mitologie reciprocă.

Cînd scriitorul şi cititorul sînt contemporani sau compatrioţi, aceste mitologii se adapă, cel mai adesea, din aceleaşi surse şi sînt construite pe baza comentariilor criticii sau informaţiei generale. Se întîmplă chiar ca ele să intre în consonanţă şi să se hrănească una din alta, creînd un fenomen ciclic analog cu *efectul Larsen* — din electroacustică — efect care se produce atunci cînd apropii un microfon de difuzorul de care este conectat. Dintr-un semnal unic şi semnificativ, opera devine zgomot. Astfel se nasc şi modele literare, ca, de pildă, byronismul, între 1812 şi 1815.

Mitologia cititorului, pe care şi-o creează scriitorul, este în general contradictorie. Cel căruia *îi scrie* şi cel pentru care scrie se confundă rar. Scriitorul îşi face, despre pu-

blicul înspre care editorul lui îi îndreaptă și îi difuzează opera, o idee întemeiată aproximativ pe experiențe anterioare, pe scrisorile pe care le primește, pe comentariile pe care le aude sau pe care le citește. Această idee nu devine obsedantă și susceptibilă de a crea un *efect Larsen* decît în cazuri de foarte mare succes. În schimb, publicul-interlocutor căruia i se adresează scriitorul posedă totodată mai multă prezență și mai puțină realitate. El poate lua chipul indescriptibil al „posterității" sau al unor necunoscuți care, pe o plajă îndepărtată, vor descoperi sticla aruncată în mare, dar acest chip poate căpăta uneori o fizionomie precisă, el poate prinde un relief. Conștient sau nu, scriitorul discerne atunci o osatură profundă, captează, sub jocul fugitiv al expresiilor, realitatea conflictelor inexprimate. Poate că atunci mitul său se extinde și mai mult în valoare, devine mai durabil, poate că se apropie de acest cititor universal, înspre care tinde orice literatură, fără să-l poată atinge niciodată [27].

Cititorul întîmpină mai puține dificultăți pentru a-și construi o mitologie a scriitorului. Mai întîi, dacă cititorul a făcut studii secundare sau superioare tradiționale, i s-a transmis modul de folosință odată cu produsul, i s-au comunicat care ar fi „adevăratele" intenții ale scriitorului și ce ar trebui să gîndească el despre acestea. Iată ceva ce nu e întotdeauna o înșelăciune, dar este cel mai adesea o știință inutilă. Să știi ce reprezintă realmente un scriitor, aceasta este o acrobație intelectuală realizabilă, dar în întregime gratuită. Ceea ce este important, din punct de vedere literar, e să ne dăm seama ce putem face din scriitor. Or, ceea ce putem face din el, într-o altă situație istorică — într-un alt grup social sau etnic, într-un alt secol sau într-o altă civilizație — este, în chip natural, diferit de ceea ce scriitorul însuși a vrut în mod conștient să se facă din el.

Decodificarea semnificantului este întotdeauna posibilă cu oarecare exactitate, pe cînd decodificarea semnificatului nu este, căci ea depinde de un întreg ansamblu de conotații dispărute, de experiențe uitate și de acel sistem de evidențe

---

[27] Asupra paginilor precedente, vezi R. ESCARPIT: *Sociologie de la Littérature*, Paris, 1958, pp. 98—108.

Scanned with OKEN Scanner

indicibile de care se folosește, de pildă, orice societate secretă[28]. *Traduttore, traditore* nu este o formulă deșartă, ci afirmarea unei realități necesare. Orice traducere reprezintă o trădare dar ea poate fi o trădare creatoare, dacă permite semnificantului să semnifice ceva chiar atunci cînd semnificatul original a devenit insignifiabil. Or, se știe, orice lectură desprinsă dintr-un context — și este cazul celor mai multe opere cînd acestea sînt citite în afara comunității intelectuale — este, în oarecare măsură, traducere. Altfel spus, eterna dispută a adaptărilor nu are sens. Adaptarea nu este decît un caz particular al lecturii. Proiectînd asupra cuplului Hector-Andromaca mitologia vechiului ostaș și a văduvei de război, Giraudoux l-a trădat desigur pe Homer, dar l-a făcut în schimb să trăiască o viață autentică pentru noii cititori. Se poate întîmpla să se elimine ceea ce autorul considera că este esențial și să se păstreze în locul lui accesoriul. Este, de pildă, cazul lui *Robinson Crusoe* și al *Călătoriilor lui Gulliver*, din care nu s-a păstrat decît ornamentul maritim și exotic la îndemîna literaturii pentru copii, uitîndu-se, fiindcă părea dificil transmisibilă, semnificația lor profundă, implicită. Dar cinematografului sovietic nu i-a fost greu să invente un Gulliver angajat în lupta de clasă și, astfel, robinsonada a fost utilizată după trei secole pentru a servi tot felul de ideologii de care Defoe era în aparență perfect străin. În aparență numai, căci nu poți trăda orice operă, după cum nu poți impune unei opere orice fel de trădare. Numai unei opere literare poți să-i grefezi sensuri noi, fără a-i distruge identitatea [29].

---

[28] Această noțiune de *evidență* pare să continue gîndirea lui R. CAILLOIS, mai ales din culegerea sa de eseuri *La Communion des Forts*, Mexico, 1943. Am încercat să-i oferim o imagine parțială în R. ESCARPIT, *l'Humour*, Paris, 1960, pp. 93—95.

[29] Vezi R. ESCARPIT *„Creative Treason" as a Key to Literature*, ed. cit. „Aptitudinea de a trăda" ar fi astfel facultatea pe care o posedă opera literară de a rezista epuizării entropiei sale așa cum o definește J. KRISTEVA în articolul său: *Probleme ale structurii textului*, „Nouvelle Critique", aprilie 1968, p. 55: „Anumiți semioticieni sovietici, de pildă, ale căror cercetări se inspiră din teoria informației, remarcă faptul că ar fi « literar » discursul care nu și-a epuizat entropia, altfel zis discursul a cărui probabilitate de sens este multiplă, nu este închisă, nici definită. De îndată ce entropia este epuizată, deci sensul fixat, discursul încetează să mai fie primit ca literar."

Scanned with OKEN Scanner

Sîntem obligați astfel să recunoaștem un al patrulea criteriu al specificității literare: *este literară o operă care posedă „aptitudinea de a fi trădată", o disponibilitate în virtutea căreia poți, fără ca ea să înceteze să fie ea însăși, să o faci să transmită într-o altă situație istorică alt lucru decît cel pe care l-a afirmat într-un mod manifest în situația istorică originală.* Bineînțeles, această disponibilitate nu este inepuizabilă. Ceea ce numim noi opere eterne sînt tocmai acele opere al căror conținut latent nu este încă epuizat. Se poate spune doar că o operă este cu atît mai literară — adică în chip literar „bună" — cu cît disponibilitatea și deci facultatea comunicării ei sînt mai durabile și mai întinse.

Pe baza observației de mai sus este totodată posibil să fondăm un criteriu de valoare. Ea — această observație — ne permite în orice caz să explicăm de ce o operă poate să aibă imediat un foarte mare succes într-un anume timp și într-un anume loc, apoi să dispară pe totdeauna, în timp ce o altă operă poate să facă fără zgomot înconjurul lumii, să străbată secolele, pentru a țîșni subit ca un izvor puternic printre mulțimi nebănuit de mari. Cine mai citește astăzi pe Casimir Delavigne? El era unul din autorii cei mai populari din jurul anilor 1830, în timp ce Stendhal, puțin cunoscut de către contemporanii lui, scria în aceeași vreme pentru *happy few* (pentru cîțiva norocoși) *Roșu și Negru*, roman care, numai în cursul anului 1966, a fost republicat o dată în Germania, Ungaria, Japonia, Polonia, România, Marea Britanie, Cehoslovacia, Turcia, Uniunea Sovietică, de două ori în Spania și în Italia. Un alt scriitor din aceeași vreme, Etienne de Jouy, — mai celebru, în epocă, decît Stendhal — era de mult timp uitat în Franța, cînd a reapărut brusc vreme de o generație pentru a hrăni fenomenul *costumbrismo* spaniol și latino-american.

Ar fi desigur periculos să limitezi calitatea literară a operei la diacronia succesului. Imediatul comunicării, care permite fiecărui individ dintr-un grup social să găsească în lectură alimentul cotidian al unui dialog între libertatea sa, pe de o parte, și reprezentarea unui aspect al situației istorice văzut prin intermediul conștiinței scriitorului pe de altă parte, poate fi, de asemenea, o sursă de valoare. Dar nu este

Scanned with OKEN Scanner

deloc sigur că această valoare ar putea fi compatibilă cu ceea ce societatea noastră culturală este capabilă să gîndească, să decidă ca fiind literatură.

Inserţia sociologicului în literar

Din paginile precedente, se poate reţine că literatura, ca *proces*, se caracterizează printr-un *proiect*, un *medium* şi un *demers*, aceste trei elemente fiind legate prin limbaj.

Proiectul este opera brută, aşa cum este ea concepută, dorită şi realizată de către scriitor. Înainte de orice tentativă de expresie, opera şi conştiinţa scriitorului se înfruptă deja, adînc, una din alta. Proiectul este răspîntia conştientă şi sociologicul depăşeşte aici psihologicul deoarece, pentru a se realiza, se simte necesar ca scriitorul să-l structureze în mod dialectic la nivelul expresiei şi la nivelul conţinutului. Criticii genetici tradiţionali nu iau în considerare decît confruntarea primară dintre „formă" şi „fond", fără să vadă că aici este vorba de un „joc în patru colţuri", în care scriitorul trebuie să-şi arate opoziţia în cadrul unui fenomen dincolo de limbaj, pentru a-şi aşeza scriitura în faţa însemnelor istoriei, să se opună, în zona disponibilităţii conţinutului, pentru a-şi impune unicitatea viziunii despre lume în faţa structurilor situaţiei istorice şi, în acelaşi timp, să dirijeze relaţia dialectică expresie-conţinut, în vederea cercetării echilibrelor succesive, mereu suspectate, dintre cuvîntul-lucru şi cuvîntul-semn. Acest cadrilaj este susceptibil să dea o infinitate de combinaţii în totalitate unice şi originale, cele mai literare fiind, conform criteriilor pe care le-am subliniat, cele care unesc un maximum de istoricitate cu un maximum de individualitate şi cu un maximum de expresivitate.

Medium-ul este cartea sau, cel puţin, documentul scris. La nivelul lui literatura ca aparat — fapt la care ne vom opri mai tîrziu — se reîntîlneşte cu literatura ca proces. El (aşa-numitul *medium* — *N.T.*) constituie un fel de laminor care codifică în mod linear opera pluridimensională. Mai mult, limbajul scris suferă aici contaminarea limbajelor subsidiare, care, pentru a întrebuinţa terminologia lingviştilor, se expri-

mă în planul „sintagmelor" (cartea cu organizarea ei materială) și în cel al „sistemelor" (tipografice, legătorie, colecție etc.). Și unele și altele poartă inscripția situației istorice. Acel *volumen* de papirus, fragil și adaptat lecturii continue a elitei sau literaților diletanți, robustul *codex* de pergament, adaptat lecturii referențiale cotidiene a unui cititor mai neșlefuit, cartea imprimată, produs tipic al industrializării, corespund unor forme de societate al căror sigiliu implicit îl poartă, independent de conținutul lor textual. Pe de altă parte, legătura, formatul, prețul unei cărți o situează pe aceasta, independent de propria ei semnificație, la cutare sau cutare nivel al organizării sociale.

Ne rămîne apoi să observăm *demersul* cititorului. Actul de lectură reprôduce în linii mari actul scriiturii, atîta doar că cititorul nu are un proiect. El are o predispoziție. Aceasta provine din formația lui școlară, din experiențele lecturilor anterioare, din informația sa, dar mai ales din problematica sa personală. Psihologicul este, în acest caz, atașat în mod intim socialului. Problematica în virtutea căreia un cititor decodifică o carte și împlinește opera în ceea ce îl privește este conștientă sau subconștientă, formulată sau neformulată, dar ea rămîne întotdeauna individuală. Demersul cititorului se desfășoară simultant pe două planuri: pe de o parte, cel al gîndirii conceptuale și al imaginației obiective, ambele socializate, pe de altă parte, cel al visului, al obsesiei, al frustrării, atît unele cît și celelalte traducînd libertatea lor într-o situație anume, pe care o readuc la o experiență particulară. Marea diferență între cititor și scriitor este că, pentru acesta din urmă, psihologicul se situează *înaintea* formulării operei și se găsește deci aproape în întregime în afara procesului, în timp ce, pentru primul, acesta este unul din elementele esențiale ale predispoziției sale atunci cînd abordează opera și cînd face parte integrantă din acest proces. Se înțelege așadar că un echilibru — adecvare sau opoziție — trebuie să se stabilească între predispoziția unei părți și propoziția acestui produs social care este cartea. Aici regăsim „jocul celor patru colțuri" sub o altă formă. Pentru a-și impune gîndirea în fața unui conținut formalizat și pentru a-și etala libertatea în fața propriei sale predispoziții, cititorul nu se poate opune decît în zona conștientului dar, în același timp, el trebuie să trăiască dialectica acestui conștient și

Scanned with OKEN Scanner

inconştient în paralel cu cea a cuvîntului-semn şi a cuvîntului-lucru. De aici rezultă, în chip evident, că există o infinitate de lecturi diferite, posibile, ale aceleiaşi opere de către acelaşi cititor.

În cadrul lecturii ca proces, *feedback*-ul este asigurat de traducere, de adaptare, de ilustraţie, în fine de tot ceea ce se cheamă operă de adăugire. Mediatorul este, la început, cititor, apoi el degajă din experienţa de lectură o imagine a proiectului pe care şi-l asumă ca pe propriul său proiect şi pe care-l realizează, aşa cum scriitorul realizase proiectul iniţial. El se poate insera în stadiul concepţiei sau în stadiul „jocului celor patru colţuri" şi, în acest caz, îi este posibil să elimine două dintre „colţuri" acceptînd ca pe un dat obiectiv conţinutul operei, aşa cum îl percepe. Aceasta explică faptul, descris de Georges Mounin, că există traduceri „cu geamuri transparente" şi traduceri „cu geamuri colorate" [30]. Dar oricare ar fi felul traducerii, al adaptării, al ilustraţiei, ea constituie un *feedback*, adică o reinjectare a experienţei de lectură la nivelul scriiturii. Este atît de adevărat încît, în zilele noastre, adaptarea cinematografică, radiofonică, televizată sau în bandă desenată *face parte* din actul de lectură şi atitudinea cititorului se poate defini prin reacţia sa faţă de „filmul făcut după o carte" sau faţă de „cartea făcută după un film". Aceasta explică, mai mult, caracterul actualizant al traducerii, care reintroduce situaţia istorică a cititorului în proiect şi în realizarea lui; se întîmplă destul de des ca o capodoperă clasică să aibă un succes de masă — în traducere — pe scară mondială, dar să fie relativ inaccesibilă marelui public în ţara de baştină, în care a apărut textul original. Tehnica *rewriting*, a rescrierii, admisă în adaptările de natură audiovizuală, şochează obiceiuri de gîndire datînd din timpurile culturii iniţiatice, dacă este aplicată unei cărţi dar, în măsura în care cartea este de acum intrată în reţeaua comunicării de masă, dispare orice dificultate în folosirea şi exploatarea ei.

Aceasta ne facilitează acum situaţia de a înfăţişa literatura ca aparat. Ca atare, ea presupune *o producţie, o piaţă* şi un *consum*.

---

[30] G. MOUNIN, *Les belles infidèles*, Paris, 1955, pp. 109—156. Vezi, de asemenea, de acelaşi autor, *Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, 1963.

Producătorul este ceea ce numim, cu un termen global, editorul, adică antreprenorul care ia decizia, care răspunde de fabricarea și punerea în vînzare a cărții. În realitate, specializarea editorului (care era înainte tipograf sau librar) datează de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea iar, în zilele noastre, funcția lui tinde să se divizeze între editorul propriu-zis, care tratează cu scriitorul și distribuitorul oligopolistic, care comercializează produsul.

Produsul literar este rezultatul unei serii de selecțiuni, operate de diverse filtre sociale, economice și culturale în cadrul proiectelor pe care scriitorii le-au pus în mișcare pînă la stadiul scriiturii. Proiectul avortează dacă, înaintea oricărei încercări de realizare, nu este acceptat de către un editor. Editorialul și literarul se întretaie, dealtfel, enorm unul cu celălalt. Dintre cărțile publicate în lume, numai 20 pînă la 25% titluri, 15 pînă la 20% din exemplare sînt recunoscute ca literare [31], ceea ce nu înseamnă însă că alte cărți nu participă la dezvoltarea literaturii ca proces.

În țările cu economie de piață, editorul aplică tuturor cărților un criteriu general de selecție economică. El cumpără de la scriitor acele realizări despre care crede că vor putea fi plasate pe piață. Mișcarea banului este condiționată de un contract. Acest cotract poate începe de la cumpărare pur și simplu, în cazul plății forfetare, mergînd pînă la plata regulată aidoma celei unui salariat deghizat, cînd scriitorul posedă o imagine aureolată suficient de sigură pentru a permite o investiție regulată. De aici decurge și faptul că editorul exersează o constrîngere asupra scriitorului, care se află într-o poziție falsă, tocmai fiindcă proiectul lui este rezultatul unei dialectici în cadrul căreia el își manifestă libertatea individuală. Contracția este mascată, în general, prin artificii de limbaj, care traduc relația economică în relație culturală.

---

[31] Aparțin, cu alte cuvinte, categoriei a 8-a din clasificarea zecimală a lui Dewey, corespunzînd categoriei 21 din noua clasificare propusă de UNESCO. Nu există nici un criteriu riguros pentru includerea uneia sau alteia dintre cărți în aceste categorii și este suficient să consulți *Index Translationum*, editat de UNESCO, pentru a constata că aceeași lucrare poate fi catalogată ca „Literatură" într-o țară și ca „Științe naturale" sau „Istorie sau Filosofie", într-o altă țară. Aceasta ridică, dealtfel, problema de a ști dacă o carte a fost percepută ca literară în țara ei de origine, unde este catalogată ca atare, și pentru ce.

Scanned with OKEN Scanner

Mai mult, în ceea ce privește cărțile literare, selecția economică este completată de către o selecție-ierarhizare emanînd din comunitatea elitară a intelectualilor, care își deleagă reprezentanții pe lîngă editor, sub formă de directori literari, consilieri, lectori de editură sau sub forma unor simple relații personale. Se întîmplă chiar — lucru în general dezastruos — ca editorul să fie un intelectual. Este admis ca literar ceea ce este perceput ca atare de către acești cenzori prealabili care, opuși obiectiv sau nu clasei conducătoare îi reproduc gusturile diverse, uneori antinomice, dar întotdeauna închise într-un sistem aparținînd clasei conducătoare. În țările socialiste, ei dețin puterea ideologică și sînt învestiți, în plus, cu puterile economice ale editorului capitalist.

Acest juriu difuz, dar foarte coerent, nu se mulțumește numai să selecționeze produsul, ci îl suscită, îl ameliorează prin intermediul consiliilor, îl ademenește în colecții. El ajunge să tolereze chiar cercetarea genetică în aceste laboratoare semioficiale sau clandestine numite „mișcări de avangardă", chiar cu prețul morții produselor monstruoase, neviabile sau periculoase pentru ordinea literaturii și să le integreze pe celelalte șeptelului comercializabil.

Piața literară ar fi relativ simplă dacă literatura n-ar fi ceea ce este. Cartea poate fi vîndută asemeni oricărui alt produs, dacă satisface o nevoie colectivă reperabilă, cum e cazul cărții-obiect sau al cărții funcționale. Pot fi făcute studii de piață, de previziune, de planificare pentru enciclopedii, pentru cărți școlare, pentru cărți de bucătărie ca și pentru cărți pornografice. Replica publicului față de aceste cărți fiind instituționalizată sau stereotipă, este supusă apoi legilor statisticii. Din nefericire, știm că în cadrul procesului literar fiecare act de lectură al fiecărui individ este unic și de neînlocuit. Relația lui cu alte acte de lectură ale aceluiași individ sau cu actele de lectură ale altor indivizi este contingentă în cel mai înalt grad. Rezultă de aici că, fie și traducînd comportamentul cititorului în limbaj binar: cumpărare sau noncumpărare, e foarte dificil să tragem concluzii privitoare la cumpărarea sau necumpărarea unei alte cărți. Editarea literară este prin definiție nonprogramabilă [32].

---

[32] Asupra noțiunilor de editare *programată* și *neprogramată*, vezi R. ESCARPIT, *La révolution du Livre*, ed. cit., pp. 129—136.

Or, nu ar putea exista editare fără un minimum de programare. Consecința acestei contradicții este că procesul de editare literară tinde să capteze cititorul literar prin motivații nonliterare: obișnuință, snobism, consum ostentativ, culpabilizare culturală sau uzajul subtil al acelui „dincolo" al limbajului, al acelei zone marginale a structurilor implicite în care pot fi înscrise, printre altele, constrîngerile sociale care creează cititorului nevoia de a-și potoli obsesiile semiconștiente ale unei insecurități reperabilă totuși pe cale statistică: boala, siguranța serviciului, problemele legate de cuplu, teama de război etc.

Programarea este consolidată mai mult *aposteriori*, prin specializarea circuitelor de distribuție, care se înscrie geografic în rețeaua librăriilor, a punctelor de vînzare și a bibliotecilor [33]. Această rețea reproduce în mod riguros organizarea socioeconomică și calcul, copia ei culturală. Un librar nu poate pune în vînzare, iar un bibliotecar nu poate oferi spre împrumut decît o parte redusă a producției. Atît librarul, cît și bibliotecarul sînt, așadar, în situația de a efectua o selecție care o reproduce pe cea a editorului (mai ales, în măsura în care anumite lucrări le sînt trimise din oficiu), dar peste care se suprapune o a doua selecție, întemeiată pe imaginea pe care ei și-o fac despre proprii lor cititori. Această imagine depinde, în parte, de statutul specific instituției lor și, în parte, de ceea ce pot ei să cunoască din însăși predispoziția cititorilor. Or, această predispoziție nu poate fi cunoscută decît în măsura în care ea dispune de un limbaj și de canale de comunicare, cum se întîmplă în cazul comunității intelectuale, la care se referă în general atît librarul cît și bibliotecarul. Pentru imensa majoritate a „cititorilor liniștiți", ei se descurcă fie cu un *feedback* statistic care distruge specificitatea literară a procesului și nu lasă să se vadă ceea ce este „subliteratură", fie limitînd oferta la produse ce oferă un minimum de riscuri: *best-sellers* și opere clasice. Aceste două tipuri de producție acoperă catalogul colecțiilor literare populare („collections de poche"), colecții din care noul este sistematic exclus.

---

[33] Pentru definirea acestor rețele există mai multe tentative: mai ales R. ESCARPIT și N. ROBINE, *Atlas de la lecture à Bordeaux*, Centre de Sociologie des Faits Littéraires, 1963 și *Livre et Lecture à Lyon*, sub direcția lui H. J. Martin, Bibliothèque municipale de Lyon, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

Best-seller-urile, ca și operele clasice, au o notă comună: sînt „livres de fond" [34], care permit o investire continuă, în timp ce cărțile noi se desfac pe piață după o curbă care face retipărirea lor puțin rentabilă după epuizarea primului succes, oricît de considerabil ar fi fost acesta.

Problema succesului este complexă. Să nu reținem aici decît aspectul supraviețuirii care, știm bine, joacă un rol important în procesul literar. Or, supraviețuirea ca posibilitate de relectură într-o nouă situație istorică este condiționată de supraviețuirea în sensul menținerii ofertei pe piață a cărții. Jocul economic elimină singur într-un an aproape 90% din operele publicate. Ceea ce rămîne, suferă o nouă eliminare de același ordin din partea grupelor conducătoare ale opiniei literare, în esență critica și Universitatea. 1% din opere devin „clasice" după decenii întregi de la apariția lor și sînt înscrise pe o listă *ne varietur* care constituie un stereotip al culturii literare, ceea ce se cheamă, de fapt, „literatura" la Universitate. Actul liber de lectură se înscrie între limitele închise ale acestei antologii, a cărei disponibilitate materială a fost, e adevărat, considerabil sporită, în diverse epoci, de cartea de colportaj și, mai recent, de cartea de buzunar, dar structura lui rămîne rigidă iar frontierele la fel de strîmte și bine apărate. Acesta este un soi de *kleros*, o moștenire culturală clericală, iar universitarii, succesorii direcți ai *kleros*-ului, protejează fenomenul prin riturile inițiatice ale dizertației de examen sau de concurs.

Consumul literar, a treia articulație a aparatului, este evident condiționat pentru operele din trecut de o anumită viziune a antologiei oficiale iar, pentru operele contemporane, de o anumită viziune a vieții literare. Atît una cît și cealaltă sînt determinate de un număr de factori: nivel intelectual, nivel de studii, statut socioprofesional, locuință etc. Pentru o mare parte a populației, ea se reduce la două tipuri stereotipe — unul școlar, altul informațional; alături de ele însă pot exista variante ideologice sau regionale [35].

---

[34] Asupra noțiunii „carte de fond", vezi *Révolution du Livre*, op. cit.

[35] Ceea ce se degajă foarte clar din ancheta realizată în 1962 de către Institutul de Literatură și de Tehnici Artistice de Masă pentru tinerii recruți din Regiunea a IV-militară. Vezi *Le livre et le Conscrit*, Paris, 1966, cap. IV, pp. 81—92. Acest text a fost reprodus în *Littérature et Société*. Bruxelles,

Scanned with OKEN Scanner

Odată cu apariția mijloacelor de comunicare de masă audiovizuale, această situație tinde să se modifice puțin, și lectura se înscrie ca un fenomen de consum cultural global, a cărui dinamică internă nu este încă bine cunoscută. Adaptările cinematografice, radiofonice și, mai ales, televizate au influențat profund viziunea asupra literaturii. Banda desenată actualizează opere din trecut; reportajul, publicitatea popularizează scriitorul și opera lui asemenea oricărei etichete de marcă. Consumatorul cultural, dincolo de viața literară, care nu este în fond decît o parte din actualitatea lui, are viziunea unui imens meniu oferit posibilităților lui de răgaz și culturalizare. Cărțile literare figurează în acest meniu ca niște feluri prestigioase, dar el se teme de gustul lor straniu și de digestia lor dificilă. Consumatorul le consideră indispensabile pentru statutul său și le recomandă altora chiar dacă, în ceea ce îl privește, preferă gusturi mai fruste și mai familiare. El nu pătrunde decît cu reticență în cercetarea sau experiența literară, lăsînd aceasta pe seama cunoscătorilor, care sînt intelectuali. E adevărat însă că intelectualii au adesea o atitudine dublă: vorbesc despre literatură ca niște cunoscători, dar o citesc ca niște consumatori.

În mijlocul acestei comunicări culturale difuze, a acestei „lecturi" permanente care angajează toate sensurile, cartea se detașează totuși cu o specificitate particulară; este un obiect care se dobîndește și care se păstrează. Chiar pe rafturile bibliotecii, cartea rămîne lectură virtuală. Posesiunea acestui potențial este marca bogăției culturale. În domeniul mijloacelor audiovizuale, ea n-ar putea fi comparată decît cu posesiunea discului sau a casetei, a benzii de magnetofon. Atît doar că, în cazul cărții, un întreg ansamblu de conotații inițiatice și elitare, transmise din trecut, se adaugă posesiunii potențialului scris. Aceasta explică mai ales de ce voga „cărții de club" însoțește pe cea a „cărții de buzunar" și pare chiar să o depășească pe aceasta din urmă [36]. Cartea de buzunar corespunde seriei care permite o mai bună repartiție a con-

---

1967, pp. 151—165 împreună cu discuția care a antrenat-o, cu ocazia colocviului organizat în 1964 de către Institutul de Sociologie al Universității Libere din Bruxelles, condus de Lucien Goldmann.

[36] Pentru a limita suprafața acestei aprecieri, precizăm că ea se bazează numai pe evoluția aparentă a cifrei de afaceri.

Scanned with OKEN Scanner

sumului. Această repartiție fiind potențial dobîndită, cartea de club reintroduce actul individual dincolo de satisfacerea cerințelor minimale. El corespunde unei societăți de tipul „apasă pe buton", în care individul crede a-și fi regăsit libertatea; el *poate* — chiar dacă nu o face — să aleagă cartea cu mîna sa, așa cum — apăsînd pe un buton — își alege emisiunea TV sau mîncarea din frigider.

Bineînțeles, această situație nu există decît în țările în care piața cărții satisface cerințele minimale. Și chiar și în aceste țări sînt încă numeroase sectoare în care cerințele nu sînt satisfăcute. În lume, și chiar în Europa, se află zone de foamete literară, dar nu e deloc sigur că această foamete poate fi prea departe de aparatul descris mai sus. Totul pare să indice faptul că *gap*-ul (în engleză: gol, spărtură, abis; aici, și cu sensul de *deosebire, discrepanță* etc.) între țările dezvoltate și țările subdezvoltate tinde și aici, ca și în alte domenii, să se lărgească [37]. Aparatul nu este decît o suprastructură legată de o anumită situație a societăților umane, în timp ce proiectul scriitorului și demersul cititorului, oricare ar fi medium-ul, se caută reciproc și își răspund într-un dialog mereu reînnoit, dialog ce se poartă chiar în inima comunicării sociale.

Cîmpul de studiu și metodele

Inserția sociologicului în literar nu este, după cîte se vede, un fenomen simplu, în măsura în care literatura este cu adevărat un concept noncoerent. Simplificînd lucrurile, am putea spune că, la nivelul procesului, sociologicul este un aspect al literarului, și că, la nivelul aparatului, literarul este un aspect al sociologicului.

Din punctul de vedere al cercetării, există deci două prejudecăți, în aparență de neconciliat între ele: studiul literaturii în societate și studiul societății în literatură.

---

[37] În 1950, ansamblul țărilor subdezvoltate reprezenta 37,7% din populația adultă alfabetizată a lumii și producea 25% din cărțile literare apărute în lume. În 1965, aceleași țări reprezentau 45% din populația adultă alfabetizată și produceau mai puțin de 20% din cărțile „literare".

Scanned with OKEN Scanner

Dar aceasta pune, la urma urmei, o problemă de motivație. Ce anume căutăm să înțelegem? Asupra căror lucrări vrem să acționăm? Pe de altă parte, aceasta pune și o problemă de atitudine. De care parte ne situăm? De la ce experiență problematică pornim?

Din chestiunile de mai sus rezultă o complexitate extremă a cîmpurilor de studiu și a metodologiilor. Drept primă viziune de ansamblu, o putem cita pe cea pe care René Wellek o înfățișa în *Teoria Literaturii* [38], suprapunînd o schemă de comunicare socială faptului literar considerat ca obiect fundamental al studiului și sugerînd o sociologie a scriitorului, o sociologie a operei și o sociologie a publicului. În mod vizibil, cea mai dezvoltată din laturile acestui triptic este cea de a doua — sociologia operei —, care însumează cercetările bogate ale școlii lui Lukács, alături de — mai ales — lucrările lui Lucien Goldmann și ale elevilor săi. În timp ce meritul lui Richard Hoggart și al Centrului său de studii culturale contemporane din Birmingham este acela de a fi atacat celelalte două aspecte ale problemei. Caracteristica acestei atitudini de ansamblu este de a porni de la literar și de a trece printr-o metodologie sociologică, pentru a ajunge la un literar socializat.

O altă viziune de ansamblu poate fi tipizată de cartea lui Jean-Paul Sartre (aproape contemporană cu cea a lui Wellek) *Qu'est-ce que la littérature?* Viziunea aceasta constă în a porni de la literar pentru a-l situa pe acesta în social printr-o metodă dialectică, metodă care permite intervenția simultană a analizei literarului și analizei socialului. Opera lui Sartre nu este decît o schiță, dar ea oferă indicații tuturor celor care, implicați într-o practică socială *(praxis)*, par a dori să urmeze acest drum. La drept vorbind, în această perspectivă ne-am dori încorporați noi înșine. *Praxis*-ul social, cu conținuturi ideologice diferite, inspiră unele cercetări care se fac azi în unele țări socialiste ca Ungaria, de pildă, dar și aspectul cultural al programului de dezvoltare a cărții în lume, aplicat de UNESCO de cîțiva ani încoace [39].

---

[38] R. WELLEK și A. WARREN, *Theory of Literature*, New York, 1949 (vezi și trad. rom. a cărții, *Teoria literaturii*, ELU, București, 1967 — *N.T.*).

[39] Vezi documentele publicate de UNESCO asupra reuniunilor experților, organizate în cadrul Programului pentru dezvoltarea cărții, la Tokyo,

În S.U.A., putem remarca, în anii care au urmat celui de-al doilea război mondial, o a treia atitudine, reprezentată prin lucrările lui J.-H. Barnet și B. Berelson [40]. Întemeiată pe o sociologie a artei sau pe o psihosociologie a comunicării, ea consistă în a pleca de la social pentru a te reîntoarce la social după ce ai inclus acestuia datul literar. Cîmpul de studiu este, în acest caz, foarte complex, deoarece știm că modurile de stăpînire ale unui dat literar sînt numeroase și foarte contradictorii. Unul dintre cele mai fecunde este lingvistica modernă și aici ar trebui poate să inserăm lucrările lingviștilor din școala lui Saussure, mai ales pe cele ale unui Roland Barthes [41].

Rămîne acum să analizăm atitudinea care constă în a purcede de la social pentru a ajunge la literar pe căi mai mult sau mai puțin definite. Trebuie să recunoaștem că, pînă aici, nimic nu ne permite să afirmăm că această cale este practicabilă. Probabil din cauză că mecanismele sociale pot fi transpuse în modele raționale sau în jocuri de interacțiune definisabile, în timp ce, aplicînd fenomenului literar una din aceste scheme, el ne oferă mereu un reziduu ireductibil.

Se pare totuși că, în viziunile diferite ale binomului societate-literatură, am putea găsi cîteva preocupări comune. În felul acesta, ne putem gîndi la *o sociologie a cărții* (înțeleasă totodată ca mediu al procesului și ca instrument al aparatului), la *o psihologie a lecturii* și la *o sociologie a operei literare*, fiecare dintre ele putînd fi abordate fie ca teorie, fie ca praxis.

Ne trebuie deci un arsenal metodologic foarte suplu, cele două arme de bază fiind, pentru studiul particularului, analiza structurală sau dialectică, iar pentru studiul multiplului — exploatarea statistică. Datele, stăpînite de tehnici

---

în 1966 — pentru Asia —, la Accra, în 1968 — pentru Africa —, la Bogota, 1969 — pentru America Latină.

[40] Vezi mai ales B. BERELSON, *The Library's Public*, New York, 1949.

[41] Nu am citat în acest capitol decît *Le degré zèro de l'écriture*, care datează din 1953, pentru că articolele ce constituie această culegere sînt contemporane cu primele noastre reflecții în domeniu și constituie o „bază de plecare" comună, dar este evident că întreaga operă a lui Roland Barthes și, cu deosebire, *Essais Critiques* (1964), privește direct sociologia literaturii.

Scanned with OKEN Scanner

care pot începe cu lectura individuală, mergînd pînă la anchetă directivă sau nondirectivă, trebuie elaborate în paralel cu diversele ramuri ale cunoașterii, în care fenomenul literar se află implicat: istorie, lingvistică, estetică, economie etc., coerența ansamblului fiind stabilită de ipoteze de lucru provizorii în cadrul cărora se pot traduce motivațiile profunde ale cercetătorului.

Altfel spus, nu putem avea, deocamdată, o sociologie a literaturii. Sîntem doar în stadiul defrișării, stadiu în care echipele încep să se constituie și să intre în relații unele cu altele. Marile problematici au fost definite prin cele cîteva lucrări fundamentale elaborate în primii cinci ani de după cel de-al doilea război mondial. În deceniul următor, au apărut — mai ales înspre 1957 și 1958 — primele rezultate individuale ale cercetătorilor și s-au formulat primele tentative, nu tocmai abile, de sinteză, ca propria noastră *Sociologie a literaturii* [42]. Este acum necesar ca aceste echipe să se amplifice, să se diversifice și să se definească unele în raport cu altele, tocmai în scopul ca suprafața, cadrilajul de teren menite a fi explorate, să fie stabilite în comun iar această colaborare să pună în evidență și ceea ce a fost ignorat pînă acum — și carențele, și neînțelegerile. Ar fi în orice caz imprudent ca, în lumea în continuă mișcare în care trăim, să afirmăm un adevăr al literaturii în fața unui alt adevăr al vieții sociale.

---

[42] Fără să negăm pentru nimic în lume o lucrare căreia trebuie să-i recunoaștem meritul curajului și al sincerității, trebuie totuși să precizăm că ea nu însemna altceva decît un punct de plecare. Și astăzi încă el mai poate fi utilizat ca atare de către cel ce abordează problemele sociologice ale literaturii, așa cum am și făcut-o, printr-o revoltă în contra instituției literare. Ulterior, experiența, lărgirea cunoștințelor, aprofundarea domeniului, au făcut să evolueze chiar ipotezele noastre de lucru și se poate constata că nu mai folosim în întregime același limbaj. Dar și atunci, ca și acum, cercetarea noastră se vrea mai mult autobiografică decît epistemologică. Credem că orice știință trebuie să fie experiență trăită înainte de a fi teorie și că, în științele umaniste îndeosebi, nu există teorie acceptabilă decît dacă ea se întemeiază pe o experiență practică în vederea unei acțiuni imediate. A te întreba: „Ce poate literatura?", este deja o atitudine mai științifică decît întrebarea „Ce este literatura?", dar ar fi și mai bine încă să ne întrebăm: „Ce putem face *din* literatură și *cu* literatura?".

Scanned with OKEN Scanner

SETEA DE LECTURĂ

(La Faim de lire, R.E. Barker et
R. Escarpit, PUF, UNESCO, Paris, 1973)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

SETEA DE LECTURĂ

În 1971, producția mondială de cărți era de ordinul a 500 000 de titluri și de 7 pînă la 8 miliarde de exemplare pe an, procentul anual de creștere fiind cam de 4% pentru titluri și de 6% pentru exemplare. Între 1950 și 1970 producția mondială de titluri s-a dublat, iar cea de exemplare s-a triplat. În același timp, dacă ținem seama de adulții alfabetizați și de copiii școlarizați, populația cititoare a lumii s-a dublat în mod sensibil.

După cum se vede, consumul individual de lecturi a crescut și, în consecință, putem afirma că în epoca mijloacelor comunicării de masă situația cărții n-a fost deloc afectată.

Cartea și mijloacele audiovizuale

Este evident faptul că mijloacele de comunicare audiovizuală au venit dintr-o dată să satisfacă o cerință latentă a mai multor generații și că ele cunosc în prezent o perioadă de puternică expansiune. Ar fi abuziv să punem această expansiune „de demaraj" în paralel cu aceea a mijlocului de comunicare tipărit care, într-o parte importantă a lumii, deține de multă vreme un loc exclusiv. Dealtfel, în țările cele mai dezvoltate, gradul de expansiune al radiodifuziunii,

apoi cel al televiziunii, tind în mod progresiv să se amortizeze și să-l atingă pe cel al cărții [1].

Inventată în urmă cu peste patru mii de ani, cartea este un admirabil mecanism de comunicare în cadrul căruia mesajele sînt codificate și pot fi reproduse, multiplicate, (transmise) în timp și în spațiu, redescoperite și decodificate de orice individ care posedă cheia codului, cu alte cuvinte, care știe să citească.

De-a lungul secolelor, efortul de perfecționare s-a îndreptat asupra formei obiectului-suport: sul, caiet, broșură; asupra materialului: papirus, pergament, hîrtie, sau asupra procedeului de reproducere: copie manuală, tipar manual, tipar mecanic, offset etc. Odată cu cartea de mare tiraj și cu ziarul, s-a ajuns, în secolul al XIX-lea, la crearea unei rețele de comunicare ce satisfăcea nevoile societății industriale.

Să nu uităm însă aspectul colateral al lucrurilor. Pentru ca mecanismul să funcționeze, trebuia popularizată tehnica decodificării. De aceea, în toată lumea occidentală, dezvoltarea cărții și a ziarului a fost însoțită de mișcarea de alfabetizare a maselor. Aceasta era o necesitate vitală pentru ca mecanica socială să dispună de circuite de informare indispensabile bunei ei funcționări. Progresele educației — școlarizare și alfabetizare — creaseră, la rîndul lor, necesități noi. La începutul secolului XX, totalitatea comunicării lumii evoluate se realiza, practic, prin carte și ziar.

S-a produs atunci un fenomen de saturație. El se datora dificultății aparatului de distribuire într-un public ale cărui dimensiuni nu încetau să crească și încetinirii relative a procesului de codificare și decodificare într-o lume în care economia de timp devenea o necesitate vitală. Progresiv saturată în prima jumătate a secolului XX, rețeaua de comunicare tipărită a început să se degradeze, fapt care s-a tradus printr-o criză generală a presei și a activității editoriale.

Și atunci au apărut, la momentul oportun, mijloacele de comunicare audiovizuală. Acestea au preluat rapid o mare parte a responsabilităților pe care documentul scris și le asumase și cărora el singur nu le mai putea face față. Fenomenul s-a produs cu atît mai rapid, cu cît noile mijloace permiteau captarea imediată a evenimentului, real sau fictiv.

[1] În 1967, creșterea numărului de posturi de televiziune a fost de 5% în S.U.A. și de 4% în Marea Britanie.

Presa a fost afectată de acest lucru într-un mod mai direct decît cartea, deoarece domeniul ei era acela al evenimentului. Eliberată de grija de a urmări pas cu pas realitatea, ea și-a căutat un nou echilibru în raport cu radiodifuziunea și televiziunea, fie în comentariul aprofundat, fie în informația imediată.

Pentru carte, urmările au avut o manifestare mai lentă, dar au fost mai complexe. În ceea ce privește conținutul, de exemplu, e foarte probabil ca, în anii ce vor urma, să se înregistreze o scădere sau, în orice caz, o metamorfoză a literaturii de ficțiune. Deoarece este aproape sigur faptul că literatura informațională — eseu, reportaj, istorie, popularizare — răspunde mai bine necesităților unui public ale cărui orizonturi s-au lărgit brusc.

Nu există limite la întrebările pe care le pun radioul și televiziunea, dar acestora din urmă le e mai greu să furnizeze elementele de răspuns. Dealtfel, fie că este vorba de ficțiune sau nu, problema actuală a cărții este aceea a „urmării ce trebuie dată" unei informații proliferante, obsedante, dar momentane și, prin definiție, trecătoare.

Cartea s-a transformat, de asemenea, din punct de vedere material. Începînd cu anii care au precedat îndeaproape cel de-al doilea război mondial și mai ales din 1950, s-a produs o adevărată revoluție a cărții, revoluție care a afectat însăși tehnicile de producție și metodele de difuzare și care s-a manifestat în primul rînd prin apariția a ceea ce numim „cartea de buzunar". Produsă într-un foarte mare număr de exemplare, acest tip de carte se vinde la un preț compatibil cu puterea de cumpărare a maselor și este cuprinsă într-o amplă rețea organizată pe centre de difuzare ce diferă întru totul de rețelele organizate pe criteriul librăriei clasice.

Datorită cărții de difuzare în masă, mari comori de știință și cultură au fost puse la dispoziția numeroșilor cititori, care pînă atunci nu avuseseră acces la ele. Pe de altă parte, s-au estompat barierele între diferitele tipuri de producție intelectuală. Cartea de buzunar răspîndește în egală măsură ficțiune populară și texte de informare, lucrări clasice și de cercetare sau manuale tehnice. Astăzi, nu mai putem separa cartea de celelalte forme de comunicare. Prin mii de procedee ca: ilustrația în culori, inserarea documentului vizual sau sonor, publicarea în tranșe periodice, ea caută să

Scanned with OKEN Scanner

atingă supleţea mijloacelor audiovizuale, cu care are legături tot mai strînse şi mai numeroase.

Se constată, în general, că dezvoltarea radiodifuziunii şi mai ales a televiziunii, antrenează o creştere a lecturii şi creează o cerere de cărţi direct proporţională cu importanţa reţelei audiovizuale.

Într-adevăr, ceea ce caracterizează mijloacele de comunicare audiovizuale folosite în epoca noastră este faptul că atît codificarea cît şi decodificarea informaţiei sînt aproape în întregime automatizate şi că ele necesită din partea receptorului un minimum de iniţiativă. Răspunsul destinatarului are o importanţă secundară în funcţionarea sistemului, iar legătura sa cu emiţătorul, dacă totuşi există, este asigurată în mod precar şi marginal. Pe de altă parte, cadenţa de receptare, ordinea secvenţelor cronologice au fost fixate odată pentru totdeauna, fapt care împiedică o restructurare a mesajului la sosire şi integrarea sa într-un sistem de gîndire autonomă.

De aceea, atunci cînd mijloacele audiovizuale sînt folosite în scopul instruirii sau pentru o informare de tip artistic, nu se poate renunţa la suportul scris: proces verbal, dare de seamă, curs roneotipat, carte. Comunicarea *literală* apare ca un compromis de neînlocuit între exigenţele difuzării şi cele ale *feedback*-ului. Chiar multiplicată, lectura rămîne un act aflat faţă în faţă cu cel al scrisului. Ea nu poate fi redusă la un simplu mecanism de receptare: ea impune iniţiativă din partea receptorului. Şi, prin aceasta, lectura este un factor de progres.

Pierzîndu-şi monopolul de altădată şi fiind astfel eliberată de servituţile sale, cartea a devenit întrucîtva astăzi pivotul comunicării. De data aceasta însă, e vorba de un cu totul alt tip de carte.

În ţările de o puternică şi mai veche dezvoltare, atitudinea faţă de carte datează dintr-o epocă în care aceasta constituia instrumentul de comunicare internă al unei culturi iniţiatice rezervate elitei cititoare. Cartea s-a masificat prin forţa lucrurilor, dar ea rămîne, multă vreme încă, prizoniera miturilor şi legendelor. Într-o anumită măsură, şi chiar în ţările cele mai dezvoltate, lectura de carte mai este considerată încă o practică sofisticată căreia i se dăruiesc mai ales persoanele incapabile de eforturi fizice.

Scanned with OKEN Scanner

Dimpotrivă, țările a căror dezvoltare a început în cursul ultimelor decenii, pentru a face față primelor urgențe ale comunicării de masă, nu sînt nevoite să apeleze la deturnarea documentului tipărit. Nefiind stingherite de anumite situații preexistente, de interese sau structuri deja stabilite, ele pot recurge, în măsura în care resursele materiale le permit, la soluții mai operative decît celelalte țări dezvoltate. Dar, în momentul în care ele fac un asemenea *raccourci* audiovizual, devine și mai necesar sprijinul pe care continuă să-l ofere cartea, singura dealtminteri ce permite consolidarea cunoștințelor și progresul.

Adevăratele probleme însă, tocmai aici se pun. Prin eforturile pe care le fac în materie de școlarizare și alfabetizare, țările în curs de dezvoltare reușesc, încetul cu încetul, să pună la punct dispozitivul de receptare a cărții, deși le lipsește tocmai dispozitivul de producție. Experiența arată că dezvoltarea rețelei audiovizuale a unei țări crește direct proporțional cu produsul național brut al acelei țări; în timp ce concordanța progresului economic cu lectura se manifestă cu un mare decalaj și nu se face pe deplin simțită decît începînd cu momentul în care masa cititoare a atins un volum suficient pentru a furniza proprii ei producători.

În concluzie, situația cărții în lume, considerată nu global ci pe regiuni, prezintă un caracter de profundă inegalitate. În fața unei nevoi de lectură tot mai generale, descoperim zone de abundență, zone de penurie și zone virgine.

Anatomia penuriei de carte

Din statisticile de care dispunea UNESCO în 1969 reieșea faptul că, din cele aproximativ 500 000 titluri de cărți produse în lume, cca 225 000, deci 45,4%, proveneau din diverse țări ale Europei, exclusiv U.R.S.S.[2]. Or, această regiune reprezenta atunci abia 13% din populația mondială. Există aici un dezechilibru căruia i se pot găsi multe cauze, dar mai

[2] În statisticile UNESCO, cifrele relative la U.R.S.S. figurează într-o secțiune distinctă.

cu seamă fărîmiţarea Europei în peste douăzeci de producţii literare autonome, intensa ei strălucire intelectuală, nivelul său ridicat de dezvoltare. Tot aici, putem constata supravieţuirea mecanismului de producere şi de difuzare, corespunzînd vechii hegemonii politice a Europei.

Dacă aceste explicaţii ar fi suficiente, dezechilibrul ar trebui să tindă către dispariţie pe măsură ce lumea odinioară colonizată îşi afirmă independenţa culturală şi economică. Dar acest lucru nu se întîmplă. Comparînd datele şi cifrele de care dispunem, se constată că situaţia a evoluat foarte puţin. În 1955 Europa reprezenta 15,2% din populaţia mondială şi producea 46% din cărţile lumii. Trebuie, de asemenea, să remarcăm că uşoara diminuare de 0,6%, observată în 1969 în ceea ce priveşte cartea europeană, nu se datorează unui progres al ţărilor noi, ci mai degrabă expansiunii industriei de carte în regiunile cu o îndelungată tradiţie în dezvoltare.

Dacă se ia în considerare ansamblul de 34 de ţări europene, U.R.S.S., S.U.A., Canada, Australia, Noua Zeelandă şi Japonia, se constată că ele produceau, în 1969, 81% din cărţile lumii (în ceea ce priveşte numărul de titluri), deşi reprezentau aproximativ 30% din populaţia globului. Asta înseamnă că toate celelalte ţări ale lumii, deci 70% din populaţie, nu produceau atunci decît 19% din cărţi.

Deşi statisticile UNESCO din 1969 nu se raportează decît la datele furnizate de 89 de state membre ale Organizaţiei, producătoare de cărţi (din totalul de 125 state membre şi 3 membre asociate) şi deşi ele nu menţionează unele ţări nemembre a căror producţie este importantă — mai cu seamă China —, putem face aprecieri statistice pentru diverse regiuni ale globului şi pentru lumea în ansamblul ei.

Bazîndu-ne pe cifre ce acoperă o perioadă de douăzeci de ani, ne putem face o idee asupra penuriei care afectează mai mult de două treimi din omenire şi putem înţelege evoluţia acesteia. Se poate estima că, în 1950, Africa, America Latină şi Asia (mai puţin Japonia), numărau cam 37% din adulţii alfabetizaţi de pe glob şi 42% din populaţia şcolară. Aceste regiuni produceau atunci 24% din cărţile lumii. Prin 1970, ele nu mai produc, aşa cum am indicat mai sus, decît 19%, şi acest lucru se întîmplă în momentul în care ele numără

Scanned with OKEN Scanner

aproximativ 50% din adulții alfabetizați și 55% din copiii școlarizați.

Rezultă de aici că jumătate din persoanele care știu să citească locuiesc în regiuni care nu produc decît o cincime din materialul de lectură mondial, cu toate consecințele acestei situații privind posibilitatea de a alege conținutul cărților.

Disproporția apare încă și mai mare, dacă luăm în considerare nu numai titlurile, dar și tirajele. Într-adevăr, dacă datele referitoare la titluri furnizează o indicație asupra productivității, asupra activității intelectuale, e necesar ca ele să fie completate cu date referitoare la numărul de exemplare, pentru a putea aprecia realitatea ofertei care se face eventualilor cititori.

Or, tirajele medii ale regiunilor de penurie sînt, în măsură diferită, destul de slabe în raport cu tirajul mediu mondial, care pare a fi de ordinul a 15 000 pînă la 16 000 de exemplare pentru fiecare titlu. Fapt care a provocat alcătuirea unor reuniuni regionale de experți în promovarea cărții, pe care UNESCO le-a organizat în Asia, Africa și America Latină între 1966 și 1969. Experții reuniți la Tokio în mai 1966 au evaluat tirajul mediu pentru Asia la 4 300 exemplare, în timp ce experții reuniți la Accra în februarie 1968 îl evaluau la 8 200 exemplare pentru Africa. Estimarea era probabil pesimistă în primul caz, optimistă în cel de-al doilea. În ceea ce privește America Latină, unde penuria e mai puțin violentă decît în cele două regiuni citate mai sus, experții reuniți la Bogota în septembrie 1969 au subliniat deopotrivă, că tirajele erau, în întreaga regiune menționată, inferioare mediei mondiale, deși nu aceasta era situația pentru toate țările.

Media mondială de 15 000 pînă la 16 000 de exemplare are în vedere, desigur, atît succesele de durată publicate în „Livre de poche", al cărei tiraj poate atinge un milion de exemplare într-o țară dezvoltată — care furnizează o piață de desfacere mondială —, cît și vînzarea efemeră a unor culegeri de poeme, scoase uneori doar într-o mie de exemplare. Dat fiind că aceste cifre extreme se întîlnesc mai frecvent în țările dezvoltate decît în țările în curs de dezvoltare, comparația tirajelor medii prezintă o valabilitate probabilă.

Scanned with OKEN Scanner

Evaluarea necesarului de carte

Evaluarea necesarului în materie de cărți constituie o sarcină anevoioasă, căci criteriile variază în funcție de condițiile sociologice, economice, lingvistice și culturale.

Deseori se constată că producția unei țări favorizează cutare sau cutare categorie de cărți, categorie care, la o analiză obiectivă, nu se revelă ca esențială pentru viața acestei țări, dar se dovedește a fi proliferată de o anumită situație istorică.

Astfel, în țările în curs de dezvoltare, care manifestă o nevoie urgentă de lucrări cu profil tehnic, cărțile de știință aplicată sînt uneori dezavantajate în favoarea lucrărilor de științe sociale, al căror număr se explică prin accesul recent al multora din aceste țări la independență. Sau, se întîmplă uneori, ca, din motive locale bine precizate, lucrările cu caracter religios să fie mult mai solicitate decît cele de orice altă categorie.

Pot fi definite totuși trei sectoare principale, în cadrul cărora necesarul de carte devine urgent, oricare ar fi țara luată în considerare. Toate trei sînt prioritare și oferă posibilitatea de a defini ceea ce ar trebui să fie o ofertă minimală, dincolo de care varietatea situațiilor se poate traduce printr-o varietate de producție.

Primul dintre aceste sectoare este cel al cărții de învățămînt, care cuprinde cartea școlară, cartea universitară și cartea extrașcolară destinată educației permanente. Sînt relativ ușor de evaluat necesitățile în ceea ce privește cartea de învățămînt, întrucît ea aparține unui tip de editare „programată", în cadrul căreia consumatorii sînt încadrați în instituții. Cu alte cuvinte, necesitățile sînt calculate în funcție de numărul de elevi, care este deja cunoscut sau pe care statisticile demografice îl pot prevedea.

Importanța celui de-al doilea sector, nonșcolar, acela al cărții pentru copii, este uneori nesocotită. Și totuși s-a constatat în ultimii ani că acesta prezintă un interes educativ primordial. S-a dovedit, în adevăr, că primii ani sînt aceia care duc la dobîndirea deprinderilor de lectură. Există chiar o frecvență a cărții ilustrate, anterioară primelor încercări de lectură și ale cărei efecte ulterioare sînt de durată. În unele

Scanned with OKEN Scanner

ţări s-au făcut mari eforturi de producţie în acest sector, dar el rămîne totuşi un domeniu în care evaluarea necesităţilor se dovedeşte dificil realizabilă.

Cel de-al treilea sector, cel mai vast şi mai puţin definit, este acela al cărţii de lectură generală pentru adulţi. Pot fi adulţi care au atins un nivel înalt de educaţie sau adulţi recent alfabetizaţi.

În ambele cazuri, problema este de a furniza acestor cititori în puterea vîrstei o cantitate constantă de lecturi care să nu aibă neapărat un caracter utilitar sau funcţional. Lectura este o practică a cărei permanentă reînnoire nu poate fi negată. Nu ar fi cu nimic eficientă şcolarizarea sau alfabetizarea unei populaţii, dacă acesteia nu i s-ar pune imediat la dispoziţie un material de citit suficient de bogat, diversificat şi accesibil pentru a conferi o realitate noii situaţii. De aceea şi aici evaluarea necesităţilor este anevoioasă.

În ceea ce priveşte cartea de învăţămînt, dispunem de cîteva repere statistice. Clientela sa creşte nu numai în funcţie de factorii demografici, dar şi în funcţie de progresele realizate în fiece ţară pentru generalizarea educaţiei. Obiectivele şcolare fac posibilă evaluarea importanţei efortului depus, în special în ţările în curs de dezvoltare. În aceste ţări, obiectivele ce trebuie atinse au fost stabilite cu ocazia unor conferinţe regionale ale miniştrilor educaţiei pe care UNESCO le-a convocat pentru Asia, Africa, şi America Latină. Între anii 1960 şi 1980, efectivele învăţămîntului primar ar trebui să treacă de la 87 la 242 milioane de elevi în Asia, şi de la 11 la 33 milioane în Africa de la sud de Sahara (exclusiv Africa de Sud). În America Latină, unde se prevăzuse deja ca numărul de elevi din învăţămîntul primar să treacă de la 21 la 44 milioane între anii 1960 şi 1970, se poate sconta că această cifră se va situa în jurul a 65 milioane în 1980. Asta înseamnă că, numai pentru aceste regiuni, necesităţile de manuale şcolare primare vor creşte de 2,8 ori în douăzeci de ani.

Mai mult, cu ocazia reuniunilor regionale de experţi vizînd promovarea cărţii, UNESCO a pus la punct un număr de norme bazate pe criteriul „unitate-carte". Acesta din urmă nu este altceva decît un caiet de 16 pagini ce poate fi tipărit sub diverse forme, după caz. Necesităţile anuale minime pentru fiecare elev şi fiecare profesor aparţinînd diferite-

Scanned with OKEN Scanner

lor forme de învățămînt sînt evaluate pe număr de caiete. Evaluările astfel obținute se referă la stocul de cărți care ar trebui pus la dispoziția elevilor și profesorilor în cursul unui an. Dacă admitem că longevitatea unei cărți de învățămînt este în medie de trei ani, este suficient să împărțim cifra stocului la trei ca să obținem necesitățile anuale corespunzătoare. Se cuvine totuși să remarcăm că longevitatea cărților școlare este deseori considerată a fi mult superioară, chiar în țările dezvoltate. De exemplu, cheltuielile Marii Britanii pentru cărțile de învățămînt continuă să fie evaluate la o longevitate de șapte ani.

Se poate astfel estima în mod aproximativ dar incontestabil că, ținînd cont de efectivele lor școlare, necesitatea cărții de învățămînt din regiunile de penurie a crescut în 1969 ca număr de exemplare, față de cărțile produse în total, în acest an, în regiunile amintite.

Cartea de învățămînt prezintă în egală măsură imperative particulare în ceea ce privește producția pe titluri. În eventualitatea că un singur manual de bază (de exemplu, cel destinat primelor încercări de lectură) poate sprijini necesitățile unei importante populații școlare într-o țară unitară și monolingvă, o diversificare a titlurilor ar fi totuși preferabilă prin varietatea limbilor vehiculate, prin necesitatea de adaptare a pedagogiei la mediul înconjurător și prin necesitatea de a permite o inițiativă pedagogică.

În același timp, aparținînd categoriei de editări programate (în sensul că tirajul edițiilor poate fi determinat în funcție de importanța deja prospectată a pieței), cartea de învățămînt posedă o arie de utilizare mai întinsă și mai omogenă decît oricare alt tip de carte. Longevitatea titlurilor sale este și ea mai mare. La rigoare — ceea ce nu este deloc de dorit — un singur set de cărți școlare se vădește suficient de-a lungul cîtorva ani pentru a satisface necesitățile de educație într-o țară întreagă sau chiar într-un grup de țări care utilizează aceeași limbă. Se întîmplă frecvent ca un guvern să-și asume, într-o măsură diferită, producerea și distribuirea cărților școlare. În acest caz numărul de titluri este de obicei mai mic decît dacă aceste responsabilități ar fi fost lăsate în seama inițiativei particulare. Există în acest domeniu reușite încurajatoare, dar asumarea unor astfel de responsabilități de către stat presupune o infrastructură costisi-

Scanned with OKEN Scanner

toare, căreia puţine ţări în curs de dezvoltare au fost în măsură să-i pună la dispoziţie mijloacele necesare. Pe de altă parte, îmbunătăţirea manualelor ca urmare a liberei concurenţe reprezintă de cele mai multe ori un avantaj serios.

Ceea ce s-a spus pînă acum despre cartea şcolară este şi mai valabil pentru cartea extraşcolară, folosită în special pentru educarea adulţilor. În această categorie, manualul de alfabetizare ocupă un loc bine definit. Aşa cum a apreciat, în 1966, Reuniunea de experţi privind producţia şi distribuirea cărţii în Asia, cantitatea de cărţi necesară îndeplinirii planurilor de alfabetizare existente ar putea să fie — cel puţin pentru scurtă vreme — aproape egală cu aceea a manualelor de învăţămînt primar. Pe de altă parte, odată asigurată, alfabetizarea deschide noi perspective şi creează o serie de noi necesităţi unei populaţii, pentru care dobîndirea de cunoştinţe noi în domeniul vieţii cotidiene şi profesionale constituie o nevoie vitală. Dealtfel, asupra acestui ultim tip de carte s-au îndreptat eforturile cele mai serioase în cursul ultimilor ani. În Asia, ca şi în Africa, accentul a fost pus, în special, pe cărţile destinate educării agricultorilor, dar mai este încă mult de făcut pentru ca oferta să se ridice la nivelul necesităţilor.

Cartea pentru copii a constituit obiectul unor însemnate eforturi în cursul ultimului deceniu. Japonia, care în acest domeniu a devenit marele producător şi exportator mondial, produce de la 4 000 la 5 000 de titluri pe an, iar în ţări ca Republica Federală Germania, Statele Unite şi Anglia producţia de cărţi pentru copii se apropie mult de aceea a cărţilor şcolare.

Pentru ţările în curs de dezvoltare, cartea pentru copii prezintă totuşi anumite dificultăţi. Deosebit de importantă devine concilierea celor două imperative aparent contradictorii: ieftinătatea şi prezentarea solidă, dar agreabilă, rezultată în special din utilizarea culorii. Pe de altă parte, atît producerea cît şi distribuirea sa reclamă o infrastructură importantă. Pentru a atinge o calitate şi o eficienţă satisfăcătoare, cartea pentru copii ar trebui să facă obiectul unei cercetări multidisciplinare, asociind în această acţiune scriitorii şi artiştii specializaţi cu psihologii şi educatorii, în scopul determinării celor mai apte moduri de expresie în actul comunicării cu cititorul-copil. Printre ţările care

Scanned with OKEN Scanner

au depus cel mai remarcabil efort în acest domeniu poate fi citată U.R.S.S., care dispune, la Moscova, de o Casă a cărții pentru copii fondată de Maxim Gorki. De asemenea, India, unde există o instituție specializată, *Children's Book Trust*. În ceea ce privește difuzarea, experții din toate regiunile lumii au fost unanimi în a recunoaște că soarta cărții pentru copii depinde nemijlocit de existența unei rețele de biblioteci pentru copii și, în general, de o politică privitoare la orientarea tineretului.

Evaluarea necesităților nu poate fi decît aproximativă. Și totuși — trebuie semnalat acest fapt —, dacă ne mărginim la cifra minimă absolută de un exemplar de carte pe an pe fiecare copil școlarizat, în 1969, regiunilor marcate de penurie le-ar fi fost necesară o disponibilitate de mai mult de 200 milioane de exemplare. Dealtfel, numărul de titluri ar trebui să fie substanțial mai ridicat decît pentru cărțile școlare, a căror uniformitate corespunde cu existența programelor de învățămînt predeterminate. În domeniul cărții pentru copii, diversitatea cererii o prefigurează pe aceea a vîrstei adulte.

Ne-a rămas în final cartea de lectură generală pentru adulți, pe care nu trebuie s-o identificăm cu cartea literară. Se poate observa, într-adevăr, cu precădere în țările în curs de dezvoltare, că de multe ori lucrările de științe sociale, istorie, religie sau științe aplicate sînt cele care constituie obiectul lecturilor obișnuite. Trebuie să ținem seama totodată și de literatura industrială proliferantă, care răspîndește din belșug romane populare de toate categoriile și lucrări de tot felul, inclusiv banda desenată și fotoromanul. Ar fi greu să nu luăm în considerare această literatură, căci, oricare ar fi calitatea sa, consumul ei are valoare de lectură; dar, în același timp, a-i preciza limitele este o sarcină dificilă.

Dacă, așa cum am procedat și în cazul cărții pentru copii, considerăm că necesitatea minimă absolută este aici de un exemplar pe an și pe cititor posibil, ne apropiem poate și mai mult de realitate. Se admite în general că există cam trei pînă la patru cititori pentru o carte cumpărată de un particular, ceea ce ar însemna, de fapt, că o carte semnifică trei pînă la patru „acte de lectură". Or, chiar într-o țară puternic dezvoltată, trei sau patru acte de lectură pe an și pe cititor posibil înseamnă un ritm ce nu este, fără îndoială,

Scanned with OKEN Scanner

depășit decît de o parte a populației cititoare. Acest lucru ar duce imediat la concluzia că regiunile susceptibile de penurie vor fi produs, în 1969, cîteva sute de milioane de cărți de lectură generală.

Satisfacerea necesarului de lectură prin producția locală

Necesitățile minime despre care s-a vorbit mai sus nu pot fi satisfăcute decît pe două căi: producția locală sau schimburile internaționale (asupra cărora vom reveni mai tîrziu).

Deși gradul de satisfacere a acestor necesități prin producția locală nu poate fi evaluat decît într-un mod destul de aproximativ și empiric, analiza datelor de care dispunem în ceea ce privește numărul de titluri și de exemplare duce la concluzia că nici una din regiunile marcate de penurie nu satisface cele două categorii de necesități decît într-o proporție de cel mult 75%. Acest procentaj coboară cam la 50% în țările Asiei de Est — în afară de Japonia și China — sau în regiuni ca Africa meridională și America Latină. El scade sub 15% în Africa centrală — adică Africa situată între paralela 20° latitudine nordică și cea de 20° latitudine sudică.

Mult mai important decît nivelul de ansamblu este echilibrul între procentajul titlurilor și cel al exemplarelor, căci el definește anumite situații tip, cărora le corespund probleme specifice. În mare, aceste situații pot fi reduse la patru:

1. Dezechilibru în detrimentul titlurilor; situație în care problema este, înainte de toate, aceea de a produce suficient material de tipărit pentru alimentarea unui mecanism de editare ce se dezvoltă în chip satisfăcător. Acesta este cazul în special al țărilor din Asia de Est, în afară de Japonia și China.

2. Dezechilibru în detrimentul exemplarelor, datorat faptului că producția materială de cărți este prost asigurată, deși materialul de publicare pare să existe în cantitate suficientă. Se întîmplă așa ceva, de exemplu, în Asia de Sud-Vest

Scanned with OKEN Scanner

și în Africa Septentrională. Agravate de numărul redus de investiții și de fărîmițarea politică, cele care domină în acest caz sînt problemele tehnice de editare.

3. Dezvoltare medie echilibrată, ca în America Latină și Africa Meridională, unde poate fi stabilit un diagnostic aproape optimist în ceea ce privește infrastructurile producției. Acestea reclamă doar o utilizare mai eficientă și, în acest caz, problemele fundamentale sînt cele de organizare, în special de organizare a pieței în America Latină.

4. Dezvoltare echilibrată dar insuficientă, situație care prevalează, cu variații considerabile de la o țară la alta, în numeroase state ale Asiei de Sud și de Sud-Est, pe de o parte, și în Africa, pe de altă parte. Această situație se traduce, în primul caz, printr-o penurie drastică și în cel de-al doilea printr-o veritabilă înfometare. Problemele se pun cu o atît mai mare acuitate, cu cît publicul cititor din aceste regiuni trăiește cea mai puternică expansiune. Tabloul nu este totuși în întregime descurajant. Oricît de rudimentară ar fi analiza făcută, ea ne permite — ținînd seama și de concluziile reuniunilor regionale de experți citate mai sus — să decelăm punctele asupra cărora trebuie concentrat efortul. Sintetizînd și avînd în vedere prioritățile variabile pe regiuni, acestea sînt: încurajarea (și deci retribuția) producției intelectuale, dezvoltarea aparatului de producție (cu investițiile pe care acesta le presupune) și organizarea pieței.

Vom reaminti totodată că necesitățile evaluate corespund unui minimum absolut. O politică energică și coordonată va duce poate la recuperarea întîrzierii în ceea ce privește cartea școlară; cît despre ansamblul producției, ne-am permite să fim mai puțin optimiști. Programele de promovare a cărții în lume și eforturile depuse de țările care practică o adevărată politică a cărții au împiedicat, se pare, în cursul ultimilor ani, ceea ce se preconiza a fi o mișcare de regres. Dar dacă vrem să se recîștige terenul pierdut, trebuie să se împlinească o adevărată revoluție; și va fi fără îndoială greu să o limităm la simple operațiuni de perfecționare sau ajustare tehnică. Pentru a potoli imensa sete de lectură care apasă două treimi din omenire, va fi necesară o tot mai mare ingeniozitate.

Scanned with OKEN Scanner

Limitele ajutorului extern

Țările însetate de lectură nu sînt totuși izolate de restul lumii. Ajutorul internațional, schimburile comerciale estompează într-o anumită măsură efectele imediate ale penuriei pe care am descris-o. Exportul către țările în curs de dezvoltare reprezintă o parte importantă a cifrei de afaceri editoriale din principalele țări producătoare, ca R.F.G., Spania, S.U.A., Franța, Japonia, Țările de Jos, Anglia, Elveția și U.R.S.S.

Acest val de cărți, dirijat anual dinspre țările producătoare către regiunile care suferă de un „gol de lectură" este totuși departe de a rezolva problema penuriei de carte. Mai mult, repartiția sa este extrem de inegală. Ea este, înainte de toate, strîns condiționată de izolarea lingvistică. Majoritatea țărilor mari producătoare publică în mod curent cărți în limbi străine, dar rareori se întîmplă ca limbile în cauză să fie exact acelea ale regiunilor care au cel mai mult nevoie de ajutor. Numărul cărților de limbi africane publicate în afara Africii este neglijabil și ele sînt de obicei fie lucrări savante de strictă specialitate, fie manuale elementare.

În ceea ce privește Asia, U.R.S.S. publică anual cîteva zeci de titluri în principalele limbi ale acestei regiuni, unde, dealtfel, *Book Translation Programme* din Statele Unite a distribuit, începînd din 1950, un număr apreciabil de traduceri din lucrări americane. Și totuși aceste aporturi, chiar dacă cumulăm producția locală cu cea străină, nu sînt în măsură să satisfacă cererea populației. Nu există țară în lume care să-și poată permite o producție de cărți permanentă și regulată în cele aproximativ douăzeci și cinci de limbi ale Asiei, pentru care există un public cititor virtual comparabil, ca dimensiune, cu cel al unei limbi europene.

Reuniunea de experți vizînd producția și distribuirea cărții în Asia, care estimase la 128 milioane de exemplare producția aceleiași regiuni în 1964, semnala faptul că importurile erau de ordinul a 27-37 milioane de exemplare anual — deci cam un sfert din producția totală — și că o proporție însemnată din lucrările importate, a căror valoare totală atingea 20 milioane de dolari, era redactată în limbi nonasiatice.

Scanned with OKEN Scanner

Africa este cea care ridică probleme şi mai dificile, întrucît editarea în limbile autohtone — cu excepţia arabei, şi, într-o măsură mai mică, a limbii *swahili* — este extrem de redusă. În toate vechile posesiuni britanice şi franceze, engleza şi franceza rămîn limbile de editare dominante, pe care o însemnată proporţie a populaţiei cititoare din Africa este în măsură să le utilizeze ca limbi de lectură curentă. Şi totuşi, acest lucru se întîmplă numai cu o minoritate a minorităţii, limitată, în plus, la zonele urbane. Or, faptul de a-i sacrifica pe vorbitorii din mediul rural, cum s-a petrecut odinioară în Europa, ar antrena de la sine serioase mutilări culturale pe care Africa n-ar avea nici o raţiune să le accepte. De aceea, numeroase guverne africane, fără a renunţa la dezvoltarea marilor limbi de circulaţie internaţională, se consacră promovării limbilor locale, ca instrumente de cultură şi de educaţie permanentă. Ele pot beneficia, în această privinţă, de acţiunea pe care UNESCO a întreprins-o pentru promovarea limbilor africane şi care prevede, în special, producerea, în cooperare cu institute africane specializate, a unor texte cu caracter literar sau ştiinţific, ca şi punerea la punct a unui cadru internaţional de cooperare, care să permită schimburi de experienţă eficiente şi perfecţionarea metodelor în domeniul publicării şi difuzării cărţilor, al creării de biblioteci populare, al publicării clasicilor africani şi al traducerii în limbile africane a clasicilor aparţinînd altor culturi.

Oricare ar fi orientarea culturală viitoare a Africii, e foarte probabil că vom asista la apariţia, într-un viitor apropiat, a unor mase importante de cititori în limbi africane. Or, în acest sector, ajutorul extern rămîne foarte limitat din moment ce el este supraabundent şi totodată insuficient în sectorul limbilor europene. După indicaţiile furnizate la Reuniunea de experţi privind promovarea cărţii în Africa, 75% din cărţile vîndute în Africa erau importate din alte continente, ceea ce reprezenta, în 1964, 24 milioane de exemplare pentru o producţie locală de 7,3 milioane. Pentru anul 1965, valoarea totală a acestor importuri de carte era estimată la 64 milioane de dolari. Faptul că importul este de patru ori mai mare decît oferta producţiei locale nu impresionează, la toată urma, dacă realizăm că această producţie nu satisface necesităţile regiunii decît în proporţie de 15% (în ceea ce priveşte

Scanned with OKEN Scanner

numărul de exemplare). Acest sprijin extern este totuși covîrșitor. Ponderea sa financiară, inevitabilă dealtfel, nu poate fi modificată pe măsura necesităților. Pe de altă parte, procesul editorial african, înăbușit de valul de cărți venit din străinătate, întîmpină cu atît mai multe greutăți în dezvoltarea sa autonomă, cu cît o bună parte din cărțile produse în Africa sînt realizate de editori străini.

Situația Americii Latine este privilegiată. Această regiune posedă de multă vreme cîteva centre importante ale producției de carte. Pe de altă parte, pentru imensa majoritate a țărilor, limba națională vorbită și citită de toate păturile sociale este aceea a uneia dintre marile țări europene producătoare de carte. Piața cărții de limbă spaniolă este de o remarcabilă coerență.

Totuși balanța comercială a cărții latino-americane este profund deficitară. Spania ocupă aici, ca exportator, un loc tot mai important alături de Statele Unite ale Americii. Exporturile de cărți în limba spaniolă, dirijate în special către America Latină, s-au triplat aproximativ ca valoare, între 1960 și 1969. Acest lucru se întîmplă însă nu fără a stînjeni dezvoltarea procesului editorial latino-american, în ciuda eforturilor care se fac pentru stabilirea unei oarecare reciprocități a pieței. Cu toate acestea, chiar dacă Spania ar exporta totalitatea producției sale în America Latină, aceasta abia ar fi suficientă pentru a face față necesităților minime ale regiunii. Producția braziliană în limba portugheză este, desigur, considerabilă și de excelentă calitate.

Fie că sînt de natură comercială, fie că iau caracterul unui ajutor bilateral sau multilateral, schimburile internaționale nu pot deci fi decît paleative și nu remedii concrete ale penuriei de carte. Ele trebuie concepute ca o formă de cooperare și nu ca o tutelă economică și culturală al cărei efect ar fi, în cele din urmă, acela de a stînjeni sau de a înăbuși producția locală. În orice caz, s-ar putea mări eficiența lor, eliminînd obstacolele ce li se opun; dintre acestea, principale sînt barierele comerciale, barierele administrative și costul transporturilor. Dar penuria de valută constituie, evident, obstacolul cel mai redutabil, mai ales în Africa și Asia. Căci dacă prețul cărților importate nu reprezintă, în general, decît o parte minoră din totalul cheltuielilor pentru import, valuta, în schimb, e foarte prețioasă în aceste țări, constrînse

Scanned with OKEN Scanner

să dea prioritate pieţei de maşini agricole etc. Legile vamale şi formalităţile pentru import se află, din păcate, frecvent în contradicţie cu dorinţa afirmată a unor guverne de a dezvolta lectura în rîndul populaţiilor lor. În ceea ce priveşte costul transporturilor, el este ridicat în special în America Latină unde *cheltuielile de transport aerian* grevează mult asupra preţului de vînzare al cărţilor. În acest context, numai seriile de acorduri internaţionale fie pe plan subregional, fie la nivelul marilor organizaţii mondiale, pot crea pieţe comune ale cărţii unde se vor opera compensaţiile necesare pentru a face faţă celor mai urgente nevoi.

Aceste pieţe comune reclamă, în plus, existenţa unor posibili parteneri şi nu numai a furnizorilor şi clienţilor. Eficienţa schimburilor internaţionale trece mai întîi prin filiera dezvoltării producţiei fiecărei ţări în parte.

Măsurile de urgenţă

Fără a avea pretenţia de a enumera aici în mod exhaustiv mijloacele propice creării sau stimulării producţiilor naţionale, putem indica totuşi cîteva din domeniile în care o serie de eforturi imediate ar permite depăşirea unei situaţii de urgenţă.

Prima problemă este aceea a materialului destinat publicării. Dată fiind insuficienţa producţiei locale în ceea ce priveşte textele, soluţia cea mai simplă ar părea să fie traducerea. Efectele ei sînt însă foarte limitate, întrucît traducerea nu reprezintă, ca număr de titluri, decît 8 pînă la 9% din producţia mondială şi pentru că ţările în curs de dezvoltare nu se numără toate printre *traducătoarele* cele mai importante. Traducerea este costisitoare dacă ea se efectuează în condiţiile normale ale pieţii. Acordurile bilaterale şi convenţiile internaţionale, aşa cum există deja pentru dreptul de autor (a se vedea capitolul V) *, pot ameliora în mod considerabil situaţia, în special în ceea ce priveşte cartea şcolară, preşcolară sau universitară. Răspunzînd une:

* Vezi, mai departe, capitolul *Dreptul de autor (Copyright) (N.T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

necesități funcționale ușor definibile și supunîndu-se unor specificări care depind de o reglementare planificată, acest gen de carte pare să se acomodeze mai bine decît altele unei elaborări la distanță.

Avantajul nu trebuie totuși exagerat. Dacă, într-adevăr, este valabil faptul că manualele de algebră sau de mecanică pot fi concepute și realizate pornind de la o programare foarte generală și valabilă pentru numeroase țări, nu la fel stau lucrurile cu cărțile care cuprind cunoștințe sau tehnici ce pun în discuție relațiile omului și ale mediului, indiferent dacă acest mediu este fizic, etnic sau social. Într-un asemenea caz, elaborarea apropiată ce permite un *feedback* al consumatorului devine indispensabilă. Acest lucru e valabil în special pentru cărțile cu un nivel elementar utilizate în învățămîntul primar sau în programele de alfabetizare a adulților. Pentru aceștia din urmă, problemele de limbaj, de semantică, de conceptualizare, se adaugă problemelor de conținut. Să dăm deocamdată un singur exemplu: ar fi cu totul absurd să ilustrezi în același mod manualele de citire sau de aritmetică elementară destinate copiilor europeni — pe care frecventarea cotidiană a mijloacelor de comunicare în masă îi predispune la înțelegerea unei ilustrații figurative — cu acelea destinate copiilor asiatici. Limba acestora din urmă fiind fondată pe grafism, le oferă implicit posibilitatea să sesizeze schematizările abstracte; la fel se întîmplă cu copiii africani, obișnuiți înainte de toate cu limbajul gestual.

De aceea, adaptarea materialului importat, în funcție de regiune, este adesea preferată traducerii propriu-zise. Este o practică pe care diverse țări exportatoare, și în special S.U.A., o folosesc cu mult succes. Ea are avantajul de a suscita sau de a încuraja inițiativele unor echipe autohtone de producători intelectuali, capabili să furnizeze, la rîndul lor, opere originale.

Scopul oricărui guvern ce se îngrijește de dezvoltarea producției sale de carte trebuie să fie acela de a favoriza formarea unui „mediu de incubație" larg deschis asupra masei cititoare, dar în care scriitorii să fie suficient de încadrați pentru ca drepturile lor legitime, și în special o justă retribuție, să fie asigurate. Se află aici un echilibru destul de greu de găsit, care presupune o politică a cărții planificată atent și mai ales urmărită de toți cei antrenați în apli-

Scanned with OKEN Scanner

carea ei. Vom reveni asupra acestei chestiuni în capitolul consacrat dreptului de autor. Nu vom insista aici nici asupra problemelor materiale de fabricare: echipamentul tehnic, formarea unui personal calificat și mai ales procurarea hîrtiei, pentru a pomeni pe cele mai importante. Cooperarea internațională se dovedește aici a fi cea mai eficientă. Implantarea unor industrii rentabile de editare în țările în curs de dezvoltare reclamă investiții care, de cele mai multe ori, depășesc resursele acestor țări. Centrele regionale de carte care funcționează la Karachi, Tokyo și Bogota în cadrul Programului pe termen lung de promovare a cărții (UNESCO) ar trebui să permită introducerea unor tehnici noi mai bine adaptate regiunilor aflate în penurie și să rezolve problema formării personalului. În ceea ce privește hîrtia, aceasta este o problemă prioritară. Într-adevăr, producția de carte nu s-ar putea dezvolta în Africa și în Asia dacă producția de hîrtie tipografică n-ar înregistra aici același coeficient de dezvoltare. Deși există resurse forestiere considerabile în unele din regiunile cele mai defavorizate, ca Africa centrală, exploatarea acestora în vederea fabricării hîrtiei este îngreuiată din pricina naturii lemnului (fibră scurtă). Ca urmare, pentru prepararea pastei se utilizează în egală măsură și alte produse decît lemnul. Aceasta reprezintă o problemă de care Organizația Națiunilor Unite pentru alimentație și agricultură (FAO) se ocupă activ. Și, fără îndoială, ajutoarele financiare ar trebui căutate la nivelul marilor organizații internaționale.

Pe de altă parte, fiecare țară are posibilitatea să acționeze asupra propriilor sale circuite de difuzare, dezvoltînd în primul rînd rețelele de biblioteci. Bine utilizată, biblioteca școlară, de cartier sau sătească poate deveni un loc de vie animație, în care lectura să capete adevăratul său caracter, de participare activă la viața intelectuală a unei comunități. În același spirit, trebuie dezvoltată rețeaua distribuirii comerciale. Experiența dovedește că librăria tradițională, așa cum a existat ea multă vreme în țările dezvoltate, nu poate face față singură necesităților. Aparatul său este prea greoi și prea puțin adaptat condițiilor de viață din regiunile marcate de penurie. Cartea trebuie adusă acolo unde oamenii au nevoie de ea. Nu trebuie neglijat nici col-

Scanned with OKEN Scanner

portajul, nici acele piețe periodice, *souk**-uri sau bazare, unde se întîlnesc populații foarte diverse în rîndul cărora cartea are cititori vechi și fideli și unde ea își poate procura alții noi. În această perspectivă, unele țări din Asia au pus la punct formule ce permit gruparea unor mase importante de oameni ce participă la subscripție în favoarea unei edituri, ceea ce face posibilă planificarea și difuzarea la prețuri compatibile cu nivelul general de viață. Un astfel de caz este, de exemplu, Home Library Plans din India.

Toate acestea presupun — o spunem încă o dată — o politică a cărții. UNESCO a încurajat întotdeauna constituirea, în diverse țări, a unor consilii naționale ale cărții; organisme de legătură, de informare și de planificare, în care se întîlnesc nu numai autorii, editorii și librarii, dar și toți aceia — educatori sau responsabili de administrații și de colectivități — care înțeleg că a proteja, a cultiva, a ameliora, a dezvolta cartea înseamnă a dobîndi cel mai prețios dintre bunurile de primă necesitate; ei luptă astfel împotriva setei de lectură din anumite regiuni ale lumii.

---

* *Souk* (sau Medina, într-o accepție mai restrînsă: oraș arab), cartier comercial, ocupînd uneori suprafețe vaste, cu nenumărate magazine de toate soiurile *(N.T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL V

DREPTUL DE AUTOR *(COPYRIGHT)*

Ce este copyright-ul?

Cuvîntul englezesc *copyright* (adică drept de autor) este în realitate o falsă denumire. El provine din primul *Copyright Act* promulgat în Anglia în 1709 şi cunoscut sub numele de *Statute of Anne*. Această lege a recunoscut pentru prima dată autorilor dreptul exclusiv de a-şi tipări lucrările sau de a autoriza tipărirea lor. Ea se referea numai la producerea (sau tipărirea) de cópii, acest drept ţinînd, înainte de 1709, de resortul „Camerei înstelate" şi apoi al *Stationers' Company*: ea se rezuma deci numai la acest lucru şi, chiar dacă legi ulterioare au lărgit progresiv domeniul drepturilor exclusive recunoscute autorilor, termenul de *copyright* s-a păstrat.

Expresia „drept de autor", care înseamnă, de fapt, „dreptul autorului", este mult mai exactă. Acest drept rezervă autorilor şi altor creatori de opere artistice, ca muzicieni, pictori, sculptori, compozitori, coregrafi, arhitecţi etc., dreptul exclusiv de a autoriza folosirea operei lor în orice mod. Dreptul de autor constituie deci un aspect important al subiectului căruia îi este consacrată lucrarea de faţă.

Întrucît ne ocupăm aici în special de cărţi, nu vom lua în considerare dreptul de autor atunci cînd el se aplică altor forme de reproducere, de execuţie, de înregistrare etc., dar trebuie să subliniem că aceste alte moduri de reproducere se dovedesc de o mare importanţă, fiecare în domeniul respectiv.

Obiectul dreptului de autor

Dreptul de autor conferă operelor de creaţie (ceea ce include, evident, toate operele spiritului, adică nu numai operele ştiinţifice şi tehnice, ci şi acelea datorate imaginaţiei), calitatea unui *bun* susceptibil de a fi cedat sau transferat prin intermediul retribuţiei. Dreptul de autor a fost instituit în cadrul unei societăţi din două raţiuni principale: mai întîi, pentru ca autorul să poată rămîne stăpîn pe folosinţa care este dată operei sale şi, în consecinţă, să poată pretinde, în această calitate, o remuneraţie; mai apoi, pentru ca societatea să poată avea acces la opera sa.

Articolul 27 din Declaraţia universală a drepturilor omului, adoptată la 10 decembrie 1948 de Adunarea generală a Naţiunilor Unite, propunea două premise fundamentale:

1. Orice persoană are dreptul să ia parte în mod liber la viaţa culturală a comunităţii, să se bucure de arte şi să participe la progresul ştiinţific şi la binefacerile ce rezultă de aici;
2. Fiecare are dreptul la protecţia intereselor morale şi materiale ce decurg din orice producţie ştiinţifică, literară sau artistică al cărei autor este.

Legile relative la dreptul de autor vizează stabilirea unui echilibru just între aceste două principii.

Dreptul de autor nu este un drept absolut. Întrucît societatea este cea care creează condiţiile de lucru ale autorului, ea pretinde, în mod cu totul justificat, să aibă dreptul de a folosi în anumite limite operele unui autor fără a-i cere, în prealabil, autorizaţia. De aceea, în majoritatea ţărilor, legile privind dreptul de autor admit noţiunea de *bons usages*, ceea ce înseamnă, spre exemplu, că o serie de scurte extrase din lucrări patronate de la început de o editură oarecare pot fi citate la sfîrşitul unei critici sau analize sau pot fi recopiate în contextul unor studii ori cercetări personale.

Pe de altă parte, cum societatea ţine să încurajeze autorul în publicarea operelor sale pentru ca acestea să fie la dispoziţia tuturor, ea garantează autorului, prin legislaţia sa, o exclusivitate suficientă pentru ca acesta să poată ceda o parte unui editor, care, în acest fel, îşi va consacra timpul şi banii tipăririi operei pentru a o prezenta publicului. Dacă

Scanned with OKEN Scanner

editorul n-ar avea garanţia că un concurent oarecare nu poate publica opera în acelaşi timp cu el, nu şi-ar consuma nici timpul şi nici experienţa. Dreptul de autor este deci esenţial pentru a asigura publicarea şi pentru a da societăţii posibilitatea să parvină la operă, aşa cum o doreşte.

Aşa cum naţiunile au înţeles necesitatea de a-şi proteja autorii pentru ca operele lor să poată fi publicate în interesul tuturor, tot aşa ele şi-au dat seama treptat de necesitatea unei protecţii sub forma unui drept de autor internaţional, care să pună operele autorilor din diferite ţări la dispoziţia unei comunităţi internaţionale. Se conturează astfel o noţiune importantă pentru progresul civilizaţiei.

Dreptul de autor internaţional

După *Statute of Anne* din 1709 în Anglia, Danemarca a promulgat o lege asupra dreptului de autor în 1741 şi, în America de Nord, tînăra republică independentă a Statelor Unite a procedat la fel în 1790. După revoluţia din 1789, Franţa a protejat şi ea drepturile de autor, iar alte ţări europene au făcut-o în cursul secolului următor.

Primele mari convenţii asupra dreptului de autor au fost încheiate de Franţa împreună cu Anglia şi cu Portugalia în 1851. Alte acorduri bilaterale s-au succedat rapid pînă la o convenţie multilaterală, încheiată sub egida Asociaţiei literare şi artistice internaţionale, fondată de Victor Hugo. Aceste încercări europene de internaţionalism interveneau în momentul în care bîntuia din ce în ce mai mult „pirateria" literară: totuşi, în cele din urmă, a fost semnată, în 1866, Convenţia de la Berna pentru protejarea operelor literare şi artistice.

Uniunea de la Berna a fost fondată de 14 ţări membre, deşi la vremea aceea Regatul Unit, care era unul dintre semnatari, a subscris şi pentru Australia, Canada, India, Noua Zeelanda şi Africa de Sud. În perioada celei de-a şasea revizuiri care a avut loc la Bruxelles în 1948, Convenţia grupa 34 de ţări membre; ea cuprinde astăzi şaizeci.

Scanned with OKEN Scanner

Convenţia de la Berna se dovedea a fi, prin esenţa sa, un concept european. De-a lungul anilor, principiile sale fură adoptate de către vechile colonii ale puterilor europene (îndeosebi cele ale Regatului Unit, ale Franţei şi ale Spaniei), dar noile republici americane au preferat să nu se inspire de la europeni şi au elaborat propriile lor legi privind dreptul de autor, în cadrul unei serii de convenţii panamericane.

Diferenţa principală între concepţia europenă şi concepţia americană a dreptului de autor consta în aceea că, în Europa, dreptul de autor se năştea odată cu opera însăşi. În Statele Unite şi în cea mai mare parte a Americii de Sud, dreptul de autor nu era recunoscut de Stat decît acelor opere publicate care fuseseră mai întîi înregistrate. Această situaţie se menţine în multe privinţe şi astăzi.

La iniţiativa UNESCO, s-a făcut, în 1952, o încercare de a apropia concepţiile europene şi americane prin adoptarea unei Convenţii universale asupra dreptului de autor (UCC). Convenţia a intrat în vigoare în septembrie 1955, fiind ratificată de 12 ţări. Ea grupează astăzi mai mult de 50 de ţări. Aproximativ 35 de ţări sînt în acelaşi timp membre ale Convenţiei de la Berna şi ale UCC.

Puntea de legătură

Mult înaintea proiectului de Convenţie internaţională, Europa şi cele două Americi aveau deja o lungă şi solidă tradiţie în materie de creaţie intelectuală şi de editare. S-a considerat deci inutil să se consemneze în Convenţia universală dispoziţii care să treacă dincolo de normele minime de protejare a proprietăţii intelectuale: astfel încît, primul text al Convenţiei nu făcea decît să impună statelor semnatare obligaţia de a proteja operele străine la egalitate cu cele ale conaţionalilor.

Convenţia nu prevedea decît două măsuri exprese de protecţie: o perioadă minimă de cel puţin douăzeci şi cinci de ani de la data primei publicări (ceea ce era conform cu sistemul american de „înregistrare", cu deosebirea că se introducea o nouă formulă universală de avizare a interdicţiei

Scanned with OKEN Scanner

de reproducere, care făcea înregistrarea inutilă: simbolul C era urmat de numele proprietarului dreptului de autor și de anul primei apariții), și un drept exclusiv de traducere, limitat la șapte ani de la data primei publicări.

Odată trecut acest răstimp de șapte ani, guvernele membre erau libere să acorde licențe „obligatorii" pentru traducerea în limba (ile) lor națională(e) în cazul în care titularul dreptului de autor ar fi omis sau refuzat să autorizeze această traducere, dar cu condiția ca autorul să primească o remunerație echitabilă și „conformă obiceiurilor internaționale". Aceste autorizații erau „nonexclusive" în așa fel încît, cel puțin teoretic, ele să poată avantaja mai mulți candidați. De la intrarea în vigoare a Convenției nu se cunoaște totuși nici măcar un singur exemplu de astfel de licență.

Totuși, membrii Convenției de la Berna, dîndu-și seama că absența unor reguli precise de protecție în Convenția universală (UCC) risca să impieteze asupra normelor de la Berna, cei care aderară la UCC prevăzură următoarea clauză (Declarație anexă referitoare la articolul XVII, cunoscută, în general, sub denumirea de „clauză de protecție"): ca orice membru al UCC care s-ar retrage din Uniunea de la Berna să fie refuzat de membrii acesteia pînă ce va fi preluat sub protecția UCC. În 1955, Convenția de la Berna era în vigoare de aproximativ șaizeci și cinci de ani, iar membrii săi voiau să evite ca sistemul internațional complex al dreptului de autor să fie amenințat prin retragerea unor țări care nu ar fi avut încredere suficientă în măsurile de protecție ale UCC.

Rezervele

Din dorința guvernelor de a-și păstra suveranitatea națională, se ajunge la situația ca, în acordurile internaționale, acestea să-și rezerve anumite drepturi pe care le exercită ele însele. O convenție internațională care ar da altor țări dreptul de a avea supremația asupra puterilor unui guvern în propria sa țară, ar fi cu totul inacceptabilă. Pe bună dreptate, nici un guvern nu ar admite ca altele să

Scanned with OKEN Scanner

pretindă a ști mai bine ceea ce electorii sau reprezentanții săi l-au însărcinat să facă. De aceea, dacă un guvern poate foarte bine, în cazul în care aderă la o convenție, să-și ia angajamentul că face ceea ce trebuie pentru asigurarea protejării unor interese străine, în același timp el își poate rezerva dreptul de a menține anumite practici naționale pe care le consideră necesare, chiar dacă, în fapt, preferă să rupă cu practicile pe care le recunoaște a fi contrare spiritului noii convenții.

Primele versiuni ale Convenției de la Berna (stabilită în 1886, completată la Paris în 1896 și revizuită pentru prima dată la Berlin în 1908), acordau guvernelor membre dreptul de a formula anumite rezerve. Acestea stipulau în special, începînd din 1896, facultatea de a permite — în ce privește dreptul exclusiv de traducere a(l) unui autor străin — trecerea în domeniul public a autorului respectiv, în cazul în care la zece ani de la prima ediție a operei sale nici o altă traducere nu fusese autorizată. Odată trecut acest răstimp, orice persoană care aparținea țării ce formulase această rezervă, avea dreptul să publice o traducere fără a cere autorizația autorului și fără a-i vărsa redevențele.

Versiunile ulterioare ale Convenției au reafirmat dreptul statelor ce formulaseră o serie de rezerve față de statutul ei; statele care au aderat ulterior la Convenție aveau și ele dreptul de a formula rezerve analoage. Este semnificativ faptul că nici unul din cei 14 membri fondatori, care inițial aduseseră rezerve privind drepturile de traducere, nu și le mai mențin astăzi.

De-a lungul anilor, fiecare a renunțat la ele, întrucît s-a constatat că, din moment ce oricine era liber să întreprindă o traducere, mai mulți editori deodată ar fi putut-o face, ceea ce antrena, în final, pierderi financiare. Cînd două sau trei traduceri apar în același timp, există puține șanse de a găsi suficienți cititori pentru a fi sigur că una dintre ele va fi rentabilă din punct de vedere financiar. De aceea editorii au început să ezite în publicarea unor traduceri de cărți trecute deja în domeniul public și au sfîrșit prin a cere guvernelor lor să abandoneze această rezervă, în favoarea negocierii directe cu autorul. În acest fel, editorul traducerii va fi protejat împotriva concurenței, protecție care, așa cum am amintit

Scanned with OKEN Scanner

mai sus, este indispensabilă pentru ca o comunitate să poată avea acces la operele noi şi la noi traduceri.

Alte rezerve se îndreaptă asupra clauzelor relative la obiceiurile împământenite privind dreptul de a cita din presă şi din emisiunile de radio, în scopuri educative.

Ar fi interesant de comparat primele rezerve înscrise în Convenţia de la Berna în materie de drept al traducerii cu cele ale UCC şi, de asemenea, cu necesităţile ţărilor în curs de dezvoltare în domeniul educaţiei, rezerve înscrise deja în Protocolul de la Stockholm din 1967.

Rezervele care au primit consimţământul ţărilor dezvoltate şi al celor în curs de dezvoltare au fost încorporate în textele revizuite ale Convenţiei de la Berna şi ale Convenţiei universale privind dreptul de autor, elaborate la Paris în ulie 1971.

Ţările în curs de dezvoltare

Expresia „ţări în curs de dezvoltare" nu era curentă în 1952, atunci cînd a fost semnată UCC. Aşa cum am spus mai înainte, această Convenţie trebuie să servească drept legătură între Europa şi cele două Americi. În loc de „ţări subdezvoltate", începea atunci să se vorbească de „naţiuni aflate la început de drum". Filosofia politică ce acorda prioritatea dezvoltării normelor în ţările subdezvoltate era încă în perioada de gestaţie.

Datoria ţărilor dezvoltate de a veni în ajutorul celorlalte ţări se contura ca o noţiune tot mai viabilă, deşi lentă în abordarea ei practică, în ciuda Declaraţiei drepturilor omului. Conceptul în sine avea o semnificaţie, dar cu totul altceva era efectul său.

Ca urmare a puternicei grefe cauzată de cel de-al doilea război mondial asupra resurselor majorităţii ţărilor dezvoltate, posibilităţile economice au rămas în urma idealurilor politice. Cu toate acestea, în timpul celor zece ani ce au urmat după 1945, multe ţări odinioară supuse puterilor europene, au devenit independente, dar au mai avut încă nevoie de o asistenţă economică.

Scanned with OKEN Scanner

Angajamentele internaţionale

În ceea ce priveşte dreptul de autor, multe ţări în curs de dezvoltare, membre ale Uniunii de la Berna, au considerat că ele fuseseră oarecum obligate să respecte normele de la Berna pentru unicul motiv că vechile puteri coloniale subscriseseră deja în numele lor. Ele nu se opuneau principiilor înscrise în Convenţie, dar se ridicau împotriva faptului că nu avuseseră posibilitatea să formuleze rezerve de genul acelora pe care membrele fondatoare ale Uniunii de la Berna le stipulaseră în numele lor. Ceea ce înseamnă că ţările în curs de dezvoltare moşteniseră norme pe care vechile puteri stăpînitoare fuseseră în stare să le aplice, dar pe care ele nu le mai puteau respecta, dată fiind noua situaţie economică.

Unele ţări în curs de dezvoltare ar fi preferat normele mai puţin stricte (întrucît nu erau precizate) ale UCC, dar nu se puteau prevala de acestea, din cauza clauzei de protecţie propriu-zisă.

Resentimentul pe care-l încercau văzîndu-şi interzis accesul la UCC şi fiind constrînse să ia în considerare numai normele de la Berna, s-a exprimat în cele din urmă la conferinţa statelor africane ce a avut loc în 1963 la Brazzaville (Congo), sub egida UNESCO şi a Uniunii de la Berna. Ţările în curs de dezvoltare menţionate au redactat aici ceea ce avea să ia, un an mai tîrziu, numele de *Legea-model africană privind dreptul de autor*, text care a servit ca bază a legislaţiei naţionale din Zambia, Malawi, Uganda, Kenya şi alte ţări. Un model similar a fost prezentat cu ocazia unui ciclu de studii organizat la Delhi în ianuarie 1967, şi adoptat mai tîrziu de Malaezia şi alte ţări din Asia.

Aceste modele dădeau guvernelor posibilitatea de a restrînge în diverse moduri dreptul de autor, în special în domeniile ce interesau educaţia. Drepturile exclusive pe baza cărora dreptul de autor fusese fondat iniţial în Europa au fost reduse, pentru a permite guvernelor să autorizeze folosirea, în scopuri educative şi în biblioteci, a operelor unui autor, fără permisiunea sa şi fără remuneraţia respectivă. Este interesant de notat faptul că, în realitate, nici una din ţările care a promulgat o lege bazată pe astfel de modele n-a uzurpat

Scanned with OKEN Scanner

drepturile vreunui autor, deşi ar fi putut-o face în mod legal. Noile legi au demonstrat că, de fapt, concepţia europeană nu mai era acceptabilă; dar ţările în curs de dezvoltare, interesate, continuau totuşi să considere că dreptul de autor avea drept scop încurajarea producţiei de lucrări în interes public. În acest fel s-a stabilit un aşa-zis „armistiţiu armat" între ţările desemnate cu vocabula de ţări „exportatoare" de drepturi de autor şi ţările „importatoare" de drepturi de autor (adică ţările în curs de dezvoltare).

Protocolul de la Stockholm

Acest antagonism politic s-a tradus prin revizuirea Convenţiei de la Berna la Stockholm, în iunie 1967; textul revizuit încorpora un Protocol relativ la ţările în curs de dezvoltare, care limita dreptul de autor precum urmează:

1. Durata dreptului de autor era limitată la durata vieţii autorului plus o perioadă de douăzeci şi cinci de ani după moartea sa (această perioadă postumă fusese stipulată la cincizeci de ani în Convenţia de la Berna);
2. Perioada în care un autor are dreptul exclusiv de a autoriza traducerea lucrărilor sale în limba sau în limbile unei ţări în curs de dezvoltare este redusă la trei ani, după care poate fi acordată o licenţă obligatorie, pentru traducerea lucrărilor amintite;
3. Dreptul exclusiv al autorului de a autoriza retipărirea operelor sale în limba originală era limitat la o perioadă de trei ani de la data primei apariţii;
4. Dreptul de autor pentru orice lucrare cerută „exclusiv în scopuri de învăţământ, de studiu şi de cercetare în toate domeniile educaţiei" putea fi „restrîns" (ceea ce, după unii, însemna că acest drept putea fi abolit cu totul dacă guvernul ţării în curs de dezvoltare o dorea);
5. Ediţiile apărînd în virtutea dispoziţiilor 2, 3 şi 4 de mai sus, puteau fi exportate la destinaţie de orice altă ţară în curs de dezvoltare a cărei legislaţie conţinea dispoziţii analoage.

Scanned with OKEN Scanner

Protocolul prevedea că pentru categoriile 2 şi 3 autorul trebuie să primească „o remuneraţie echitabilă", în timp ce, pentru categoria 4, el nu avea dreptul decît la o „remuneraţie conformă normelor de plată ce se aplicau autorilor naţionali". Faptul că autorii de lucrări cu caracter educativ, mai ales în ţările în curs de dezvoltare, sînt adesea profesori şi pot fi obligaţi prin contract să elaboreze manuale fără plată, a făcut ca în special această dispoziţie a Protocolului să se dovedească total inacceptabilă pentru ţările dezvoltate. Nu era vorba nicidecum de indiferenţă faţă de necesităţile ţărilor în curs de dezvoltare din domeniul edu aţiei, dar ele doreau să ocrotească dreptul autorului de a avea foloase concrete de pe urmau muncii sale.

Cum Protocolul făcea parte integrantă din Actul de la Stockholm al Convenţiei de la Berna, el nu a influenţat niciodată noul text al Convenţiei. Dat fiind că textul de la Stockholm, cu excepţia Protocolului, constituia o netă ameliorare în raport cu ceea ce se făcuse înainte, chiar ţările dezvoltate au deplîns imposibilitatea în care se găseau de a-l accepta. Ele ar fi dorit mult să adopte dispozitivul Convenţiei, dar n-o puteau face fără a abandona ceea ce considerau ca fiind însăşi principiile esenţiale ale dreptului de autor.

După Stockholm

După Stockhom, era clar că Protocolul privind ţările în curs de dezvoltare nu va avea niciodată asentimentul ţărilor dezvoltate şi nu va fi deci de nici o utilitate ţărilor în curs de dezvoltare. În consecinţă, atenţia s-a îndreptat atunci spre clauza de protecţie din statutul UCC, al cărei scop părea să fie, la prima vedere, acela de a împiedica ţările în curs de dezvoltare să „părăsească" Convenţia de la Berna în favoarea UCC, despre care mulţi gîndeau că era mai clementă faţă de cei dezmoşteniţi.

În realitate, aşa cum am văzut, acceptarea unui grad inferior de protecţie nu intra deloc în viziunea UCC: Convenţia universală fusese redactată pornindu-se de la premisa că exista deja un nivel de protecţie ridicat de o parte şi de alta

Scanned with OKEN Scanner

a Atlanticului şi că era inutil să-l redefineşti în detaliu. Dar, după Stockholm, aceste mici deosebiri fuseseră oarecum uitate. Realităţile nemulţumirii internaţionale erau mai importante. Şi astfel, comitetele directoare ale Uniunii de la Berna şi ale UCC se reuniră spre a constitui un grup de studiu comun, care să cerceteze posibilităţile de a ieşi din impas.

Angajamentul de la Washington

Grupul de studiu comun privind dreptul internaţional de autor, astfel creat, s-a reunit la Washington spre sfîrşitul anului 1969 şi toţi participanţii au recunoscut (deşi unii au făcut-o cu mai multă ezitare decît alţii) că Protocolul de la Stockholm va rămîne mereu fără rezultat. Grupul menţionat a recomandat deci o soluţie tranzacţională, în virtutea căreia clauza de protecţie a UCC a fost suprimată pentru ţările în curs de dezvoltare; acelea dintre ele care erau membre ale Uniunii de la Berna au fost autorizate să rămînă în continuare, chiar dacă cereau să adere la UCC spre a fi asigurate în relaţiile lor cu alte membre ale Uniunii de la Berna.

Grupul a recomandat, printre altele, ca Protocolul să fie despărţit de Actul de la Stockholm al Convenţiei din Berna, cu condiţia ca Franţa, Spania, Anglia şi Statele Unite să consimtă la unele concesii mai puţin importante făcute ţărilor în curs de dezvoltare în cadrul UCC.

Angajamentul de la Washington a fost acceptat de către cele două comitete directoare ale Uniunii din Berna şi ale UCC, care au ţinut apoi o serie de reuniuni simultane pentru a preciza întocmai în ce anume constau aceste concesii.

În sfîrşit, după laborioase negocieri între reprezentanţii guvernelor ţărilor dezvoltate şi ale celor în curs de dezvoltare, acordul s-a încheiat în septembrie 1970 printr-o formulă care a intrat în vigoare odată cu conferinţele de revizuire ale Uniunii din Berna şi ale UCC, care au avut loc în acelaşi timp la Paris, la sediul UNESCO, în iulie 1971.

Scanned with OKEN Scanner

Noile convenţii

Aşa cum am menţionat mai sus, textul iniţial al UCC nu conţinea deloc referinţe precise la drepturile de autor pe care guvernele contractante erau chemate să le protejeze. O secţiune a Angajamentului de la Washington, care a fost în final încorporată în Actul de la Paris al UCC, a introdus în Convenţie o clauză care cerea fiecărui stat contractant să se angajeze în „luarea tuturor măsurilor necesare pentru a asigura o protecţie suficientă şi eficace a dreptului autorilor şi al altor titulari ai acestor drepturi". Ea stipula şi unele reglementări asupra „drepturilor fundamentale care asigură protejarea intereselor patrimoniale ale autorului, mai cu seamă dreptul exclusiv de a autoriza reproducerea prin orice fel de mijloace, reprezentarea şi interpretarea publică şi radiodifuzarea". Această clauză a fost, desigur, prevăzută cu unele rezerve, pentru ca statele care n-ar fi recunoscut drepturile fundamentale să-şi exprime o serie de rezerve impuse de situaţia existentă în ţările lor, cu condiţia ca, făcînd acest lucru, să nu contrazică spiritul şi litera noii Convenţii.

Clauza de protecţie a fost suspendată pentru ţările în curs de dezvoltare, dar menţinută pentru cele dezvoltate, care sînt în acelaşi timp membre ale Uniunii de la Berna şi ale UCC. Rămîne de văzut dacă ţările în curs de dezvoltare, care sînt deja membre ale Uniunii de la Berna, nu vor prefera să se retragă şi să urmeaze numai regulile UCC; dar nu există motiv pentru un asemenea exod, dat fiind faptul că concesiile făcute ţărilor în curs de dezvoltare, ce decurg din Protocolul de la Stockholm, se găsesc acum înscrise în ambele Convenţii.

Drepturile de traducere

Este incontestabil faptul că traducerea unor opere literare reprezintă unul din principalele mijloace de comunicare între ţări cu limbi diferite. Ea este importantă, mai ales în domeniul

Scanned with OKEN Scanner

educaţiei, aşa cum s-a dovedit a fi în special pentru ţările în curs de dezvoltare.

Economia editorială fiind cea bine cunoscută, faptul de a scoate o nouă carte constituie întotdeauna o întreprindere îndrăzneaţă. Oricît de interesant ar fi subiectul şi oricît de bine ar fi el tratat, o nouă carte şcolară, de exemplu, are nevoie de mai mulţi ani pentru a se impune. Există întotdeauna concurenţă între lucrările publice în acelaşi domeniu, concurenţă dealtminteri salutară pentru învăţămînt. Ea asigură succesul celei mai bune cărţi. Aşadar, dacă o carte nou apărută din această categorie începe să se impună într-o ţară în curs de dezvoltare (ceea ce este exclus dacă ea nu răspunde unei necesităţi reale), este posibil în acelaşi timp ca o traducere prematură să frîneze în aşa măsură vînzarea ediţiei originale, încît tot proiectul să eşueze. Evident, acest lucru poate fi regretabil, nu numai pentru ţările în curs de dezvoltare despre care a fost vorba, dar şi pentru ţările în intenţia cărora cartea a fost editată încă de la început. Diferenţa de preţ între, să zicem, un tiraj de 3 000 de exemplare şi unul de 50 000 poate fi considerabilă.

Pornind de la aceste consideraţii economice, s-a pus la punct o formulă potrivit căreia licenţele de traducere nu vor putea deveni obligatorii în ţările în curs de dezvoltare decît pentru uzul şcolar, universitar sau de cercetare, dat fiind faptul că asemenea licenţe nu pot fi acordate decît atunci cînd s-a scurs un anumit timp de la prima publicare: trei ani, cînd e vorba de o traducere într-o limbă „mondială" (ca engleza, franceza sau spaniola) şi un singur an cînd traducerea este făcută într-o limbă locală.

Cum ţările în curs de dezvoltare au nevoie de traduceri pentru a promova progresul învăţămîntului, ele au hotărît că nici o traducere făcută sub licenţă obligatorie nu va putea fi exportată către o altă ţară.

Ca şi în cazul traducerilor *autorizate anterior clauzei referitoare la perioada de zece ani*, prevăzută în Convenţia universală iniţială privind dreptul de autor, licenţele obligatorii vor fi „nonexclusive".

Scanned with OKEN Scanner

Reproducerea lucrărilor

Licențe obligatorii pentru reproducerea de lucrări în limba originală sînt astăzi autorizate și pentru lucrările care răspund „necesităților învățămîntului școlar și universitar", după un oarecare timp de la data primei apariții, timp care depinde de genul de lucrare despre care e vorba. Pentru lucrările din domeniul științelor naturale și fizice, inclusiv matematica și tehnologia, perioada este de trei ani. Pentru operele de ficțiune, operele poetice, dramatice și muzicale, și pentru cărțile de artă, ea este de șapte ani. Pentru toate celelalte opere este de cinci ani de la data primei apariții.

Înregistrările audiovizuale

Convențiile revizuite prevăd, de asemenea, că înregistrările audiovizuale pot fi reproduse sub licență obligatorie în aceleași condiții ca cele care reglementează reproducerile de lucrări literare sau traducerile lor.

De asemenea, în țările în curs de dezvoltare, lucrările necesare pentru emisiunile educative trec de acum înainte sub regimul licenței obligatorii, în cazul în care autorizarea de difuzare nu poate fi obținută sau este refuzată. Ne vom aminti că regimul licențelor obligatorii se bazează, așa cum era cazul traducerilor în textul original al Convenției universale, pe principiul că persoana care solicită o licență trebuie să fi cerut mai întîi permisiunea titularului dreptului de autor și numai în cazul în care a întîmpinat un refuz sau nu a reușit să parvină la proprietarul dreptului de autor, ea poate obține o licență obligatorie. Chiar în această situație, așa cum prevedea textul inițial al Convenției universale, solicitantul este obligat să trimită cópii după prima sa cerere editorului al cărui nume figurează pe publicația respectivă, ca și autorităților sau organizațiilor indicate în Convenție.

Cu alte cuvinte, nici un proprietar al dreptului de autor nu-și va vedea operele făcînd obiectul unei licențe obligatorii dacă nu a fost avizat, cum e și firesc, în prealabil.

Scanned with OKEN Scanner

Rezultatele generale

Pe tot parcursul negocierilor, țările în curs de dezvoltare și țările dezvoltate au avut în permanență grijă să ocrotească dreptul de autor. Așa cum s-a mai spus la începutul acestui capitol, dreptul de autor este proprietatea personală a autorului și datorită lui autorul poate obține răsplata justă pentru ceea ce el aduce societății. Toate guvernele doresc să încurajeze creația de noi opere literare și artistice, ceea ce reafirmă și convențiile revizuite, care prevăd următoarea clauză: chiar atunci cînd se eliberează o licență obligatorie, autorul va primi totuși o justă remunerație, corespunzătoare redevențelor normal practicate între țara sa și cea în curs de dezvoltare căreia i s-a acordat licența.

Dat fiind faptul că proprietarii drepturilor de autor din țările dezvoltate vor dispune de un preaviz suficient, de fiecare dată cînd un editor dintr-o țară în curs de dezvoltare va avea nevoie de o licență pentru traducere sau reproducere, e foarte probabil ca noile texte ale convențiilor să acorde solicitantului și proprietarului dreptul de a negocia în toată libertatea, știut fiind că în cazul în care părțile nu s-ar pune de acord s-ar putea elibera o licență obligatorie. Astfel, în ceea ce privește traducerile, licențele de acest fel nu vor fi, probabil, acordate în viitor mai mult decît au fost în cursul celor șaisprezece * ani de existență a UCC.

Dreptul de autor va continua deci să protejeze interesele autorilor, garantînd în același timp societății accesul la operele noi, ocrotite la rîndul lor de legislația de specialitate.

Centrele de informare

Pentru a-i ajuta pe editorii țărilor în curs de dezvoltare, care ar avea de întîmpinat greutăți în depistarea proprietarilor dreptului de autor (din țările dezvoltate), de la care ar dori să obțină drepturile de traducere sau de reproducere,

---

* Socotiți la data publicării cărții *(N.T.)*.

UNESCO, pe linia Angajamentului de la Washington, a creat la sediul său de la Paris, în 1971, un Centru internațional de informare privind dreptul de autor. Funcțiile principale ale acestui centru constau în:

1. A aduna informații relativ la drepturile de autor pentru cărțile care pot fi puse la dispoziția țărilor în curs de dezvoltare în condiții cît mai favorabile posibil;
2. A facilita țărilor în curs de dezvoltare transferul drepturilor de autor cedate de către deținătorii lor;
3. A contribui la punerea la punct a unor modele simple de contracte, aplicabile drepturilor de traducere și reproducere, solicitate de către țările în curs de dezvoltare;
4. A studia mijloacele de a dobîndi drepturi de autor și alte drepturi, atunci cînd lipsește valuta; și
5. A ajuta la încheierea unor aranjamente pentru adaptarea și publicarea anumitor lucrări, în special cu caracter tehnic sau educativ.

În mai 1971, UNESCO a luat o primă măsură, invitînd statele membre să-i furnizeze indicații precise asupra drepturilor de reproducere, de traducere sau de adaptare de care ele ar fi avut, eventual, nevoie, prioritatea fiind acordată lucrărilor științifice și tehnice, inclusiv manualelor școlare, datorită importanței lor pentru dezvoltarea economică. În același timp, statele membre dispuse să facă concesii sau înlesniri în ceea ce privește drepturile de autor, au fost rugate să furnizeze detalii în acest sens la sediul UNESCO.

Centre naționale de informație avînd sarcina de a-i ajuta pe editorii din țările în curs de dezvoltare în dobîndirea drepturilor de traducere și reproducere în anumite situații dificile, au fost create de către asociațiile de editori din Republica Federală Germania, Statele Unite, Franța, Japonia și Anglia. Aceste centre, în funcție de împrejurări, joacă și rolul de agenți ai Centrului internațional de informare privind dreptul de autor al UNESCO.

Redevențele

Suma totală p[illegible]e țările în curs de dezvoltare trebuie s-o verse în co[illegible]tul licențelor de reproducere sau de tradu-

cere, nu reprezintă decît o parte infimă din bugetul lor; dar acestor țări le lipsește deseori valuta. Tocmai de aceea UNESCO se străduiește să găsească mijloacele de a le ajuta în asemenea situații dificile. În egală măsură, se fac eforturi pentru a obține ajutorul statelor membre, a căror producție protejată este cea mai căutată. În general, aceste state își oferă ajutorul țărilor în curs de dezvoltare sub diferite forme; spre exemplu, atunci cînd acestea din urmă nu au valuta necesară pentru plata redevențelor, această valută poate fi acordată din creditele programelor de asistență.

Scanned with OKEN Scanner

ANEXĂ

CARTA CĂRȚII

Introducere

Această declarație a principiilor ce guvernează tratamentul aplicat cărților, atît pe plan național, cît și pe plan internațional, a fost adoptată de organizațiile profesioniste internaționale de autori, editori, bibliotecari, librari și documentariști. Aceste organizații, în deplin consens cu UNESCO, vor să afirme astfel, cu ocazia Anului internațional al cărții, faptul că trebuie să se acorde cărților și publicațiilor conexe un anumit loc în raport cu importanța capitală a contribuției lor la dezvoltarea individului, la progresul economic și social, la buna înțelegere internațională și la pace. Ele invită și celelalte organizații internaționale, inclusiv organizațiile regionale și naționale să se asocieze la această Cartă a cărții.

Preambul

Convinse că instrumentele esențiale ale conservării și difuzării cunoștințelor acumulate în lume rămîn cărțile,

Convinse, de asemenea, că rolul cărții poate fi întărit prin adoptarea unor măsuri menite să încurajeze consumul cît mai mare al textelor tipărite,

Evocînd faptul că Actul constitutiv al Organizației Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură recomandă facilitarea „circulației libere a ideilor prin cuvînt și imagine" și încurajarea „prin metode adecvate de cooperare internațională a accesului tuturor popoarelor la ceea ce fiecare dintre ele publică",

Scanned with OKEN Scanner

Evocînd, de asemenea, faptul că Conferința generală a UNESCO a declarat că textele tipărite „exercită o funcție fundamentală în realizarea obiectivelor UNESCO, cum sînt: pacea, dezvoltarea, promovarea drepturilor omului și lupta împotriva rasismului și colonialismului",

Considerînd că Conferința generală a UNESCO a proclamat anul 1972 „Anul internațional al cărții", luînd ca deviză „Cărți pentru toți", Comunitatea internațională a asociațiilor de librari, Confederația internațională a societăților de autori și compozitori, Federația internațională a asociațiilor de bibliotecari, Federația internațională de documentare, Federația internațională a PEN Club-urilor, Federația internațională a traducătorilor, Uniunea internațională a editorilor,

Adoptă în unanimitate prezenta Cartă a Cărții și cer tuturor celor interesați aplicarea principiilor care sînt enunțate aici.

ARTICOLUL I

Fiecare are dreptul de a citi

Societatea trebuie să facă în așa fel, încît fiecare să se poată bucura de binefacerile lecturii. Într-o lume în care analfabetismul împiedică încă o mare parte a populației să aibă acces la cărți, guvernele au datoria să contribuie la eliminarea acestui flagel. Ele trebuie să încurajeze producția de material tipărit necesar dobîndirii primelor deprinderi de lectură și menținerii aptitudinii de a citi. Și, dacă va fi nevoie, o asistență bilaterală sau multilaterală va trebui acordată diverselor profesii ale cărții. În ceea ce-i privește, producătorilor și distribuitorilor de carte le revine obligația să vegheze ca ideile și informațiile transmise prin cuvîntul tipărit să urmeze îndeaproape evoluția necesităților cititorilor și ale întregii societăți.

Scanned with OKEN Scanner

ARTICOLUL II

Cărțile sînt indispensabile educației

Într-o epocă în care se produce o adevărată revoluție în domeniul educației și în care programe de mare anvergură sînt puse în aplicare în vederea sporirii efectivelor școlare, trebuie să se asigure, printr-o planificare adecvată, o corespondență constantă între manuale și dezvoltarea sistemelor de învățămînt. Calitatea și conținutul manualelor de învățămînt trebuie să fie fără încetare ameliorate în toate țările lumii. Producția regională îi poate sprijini pe editori în munca lor de a satisface necesitățile naționale de manuale, dar și de lucrări educative cu caracter general, utile bibliotecilor școlare și executării programelor de alfabetizare.

ARTICOLUL III

Societatea are datoria să creeze condiții proprii pentru favorizarea activității creatoare a autorilor

Declarația universală a drepturilor omului prevede că „fiecare are dreptul la protejarea intereselor morale și materiale ce decurg din orice producție științifică, literară sau artistică al cărei autor este". Această protecție trebuie să se extindă în egală măsură și asupra traducătorilor, care, prin munca lor, contribuie la difuzarea cărții dincolo de barierele lingvistice și constituie astfel un liant important între autor și un public mai larg. Dat fiind faptul că toate țările au dreptul să-și exprime personalitatea lor culturală, păstrînd astfel diversitatea indispensabilă civilizației, e de datoria lor să-și încurajeze autorii în misiunea lor creatoare și să favorizeze, prin intermediul traducerii, cunoașterea bogățiilor literare ale altor țări, inclusiv a acelora a căror imbă nu este de largă circulație.

Scanned with OKEN Scanner

ARTICOLUL IV

O bună industrie națională de editare este indispensabilă dezvoltării naționale

Într-o lume în care producția de carte este extrem de inegală și în care atîția oameni sînt privați de lectură, se impune cu necesitate dezvoltarea planificată a activităților naționale de editare. În consecință, trebuie luate, la scară națională, completîndu-le la nevoie printr-o cooperare internațională, măsuri menite să pună la punct infrastructura necesară. Dezvoltarea industriei editoriale, care trebuie integrată în planificarea educației, a economiei și a sectorului social, reclamă în plus participarea organizațiilor profesionale, participare extinsă, în măsura posibilităților, pe întregul ansamblu al domeniilor cărții datorită unor instituții, precum consiliile naționale de promovare a cărții; ea necesită totodată o finanțare pe termen lung și cu procent scăzut de interese, pe o bază națională, bilaterală sau multilaterală.

ARTICOLUL V

Condițiile favorabile de producere a cărților sînt indispensabile dezvoltării editoriale

În politica lor economică, guvernele trebuie să acționeze în așa fel, încît industria de carte să dispună de materialul necesar dezvoltării infrastructurii sale și în special de hîrtie, de mașini de tipărit și legat. Utilizarea maximă a resurselor naționale, ca și înlesnirile făcute importului de material tipografic, vor permite producerea unor texte de lectură atrăgătoare și puțin costisitoare. Trebuie acordată, de asemenea, prioritate transcrierii unor limbi nescrise. Toți cei care participă la procesul de fabricare a cărții au datoria să vegheze ca normele cele mai adecvate să fie aplicate în materie de producere și concepție, în special pentru acele cărți destinate persoanelor handicapate.

Scanned with OKEN Scanner

ARTICOLUL VI

Librarii constituie o legătură fundamentală între editori și cititori

În fruntea eforturilor menite să încurajeze deprinderea pentru lectură, librarii au responsabilităţi culturale şi în acelaşi timp educative. Veghind ca o selecţie bună şi suficientă de lucrări să fie oferită cititorilor, ei joacă un rol capital. Tarife speciale pentru expedierea cărţilor prin poştă sau pe cale aeriană, înlesniri de plată şi tot felul de alte aranjamente de natură să diminueze impozitele financiare, îi ajută în îndeplinirea acestui rol.

ARTICOLUL VII

Căminele de cultură artistică şi ştiinţifică, centrele de propagare a informaţiei, bibliotecile fac parte din resursele naţionale

Bibliotecile ocupă o poziţie cheie în distribuirea cărţilor. Ele constituie adesea mijlocul cel mai eficient de a pune la dispoziţia cititorului textele tipărite. În calitate de serviciu public, ele favorizează lectura care, la rîndul ei, contribuie la bunăstarea individuală, la promovarea educaţiei permanente, la progresul economic şi social. Organizarea bibliotecilor trebuie să corespundă cu posibilităţile şi necesităţile fiecărei naţiuni. Nu numai în oraşe, dar şi mai mult încă, în vastele regiuni rurale, lipsite adesea de cărţi, fiecare şcoală şi fiece colectivitate ar trebui să aibă cel puţin o bibliotecă, dotată cu personal calificat şi cu un buget suficient. Bibliotecile joacă în egală măsură un rol esenţial în satisfacerea nevoilor învăţămîntului superior şi a specialiştilor. Punerea la punct a reţelei naţionale de biblioteci ar trebui să dea pretutindeni cititorilor posibilitatea de a avea acces la cărţi.

Scanned with OKEN Scanner

ARTICOLUL VIII

Mijloc de conservare și difuzare a informației, documentarea servește cauza cărții

Cărțile științifice și tehnice, asemenea tuturor lucrărilor de specialitate, sînt tributare unor servicii de documentare. În consecință, se recomandă dezvoltarea acestor servicii cu sprijinul guvernelor și al tuturor membrilor comunității de carte. Pentru ca fiecare țară să poată dispune în orice moment de documentația cea mai completă, trebuie luate măsuri ca materialul de informație să circule cît mai liber posibil de la o frontieră la alta.

ARTICOLUL IX

Libera circulație a cărților între țări constituie un complement indispensabil producțiilor naționale și favorizează înțelegerea internațională

Pentru ca operele create în lume să fie accesibile tuturor, e de o importanță capitală ca ele să circule liber. Obstacole ca tarifele vamale și alte feluri de taxe pot fi eliminate printr-o aplicare generalizată a acordurilor UNESCO și a altor tratate internaționale concepute în acest scop. Licențele pentru import și devizele necesare cumpărării unor cărți și unor materii prime destinate fabricării cărților trebuie acordate pretutindeni în mod generos; în aceeași ordine de idei, trebuie reduse la minimum taxele interioare și celelalte piedici din calea comerțului de carte.

ARTICOLUL X

Cărțile servesc cauza înțelegerii internaționale și a cooperării pacifice

„Întrucît războaiele iau naștere în sufletul oamenilor", declară Actul constitutiv al UNESCO, „tot în sufletul lor

trebuie cultivate virtuţile păcii". Cărţile reprezintă unul din principalii apărători ai păcii, avînd în vedere rolul considerabil pe care îl joacă în crearea unui climat intelectual de prietenie şi înţelegere reciprocă. Toţi cei interesaţi au obligaţia să se asigure că — în mod eficient — conţinutul cărţilor favorizează dezvoltarea individului, progresul economic şi social, înţelegerea internaţională şi pacea.

Aprobat la Burxelles
în 22 octombrie 1971
de către Comitetul de sprijin pentru
Anul internaţional al cărţi

Scanned with OKEN Scanner

CARTEA FRANCEZĂ IERI, ASTAZI, MÎINE

Bilanţ întocmit sub direcţia lui Julien Cain,
Robert Escarpit, Henri-Jean Martin

(Le livre français,
hier, aujourd'hui, demain,
Un Bilan établi sous la direction
de Julien Cain, Robert Escarpit, Henri-Jean Martin
Imprimerie nationale, Paris, 1972)

Scanned with OKEN Scanner

2.6. TIPURI ALE PUBLICULUI DE CARTE*

Dacă ținem seama de cifra de afaceri a industriei editoriale și de corectivele care-i pot fi aduse, în jurul anului 1970 francezii cheltuiau pe cărți o sumă totală anuală de trei miliarde de franci, ceea ce însemna cu mult mai puțin decît suma cheltuită pe țigări.

Aceasta reprezintă o cheltuială medie cam de 60 de franci pe cap de locuitor. Totuși, cifra e departe de a reprezenta ponderea reală a cărții în bugetele familiale. Trebuie avute în vedere și acțiunile colective de cumpărare a cărții, acelea ale bibliotecilor, ale municipalității, care furnizează cărți școlare, fără a mai vorbi de eventualele oferte guvernamentale ca distribuirea de cărți tinerilor căsătoriți, instituită de Ministerul Educației Naționale cu ocazia Anului Internațional al Cărții.

Avem astfel, pentru cadrul familial, un indicator sporit privind cheltuielile afectate cărții. O anchetă întreprinsă la Bordeaux în 1969 și 1970 în familiile unui anumit număr de „mari ansambluri" urbane ale aglomerării bordeleze [1] a relevat o cheltuială anuală medie de 40 franci de persoană într-un ansamblu, de 29 franci și de 60 franci în alte două asemenea ansambluri. Bineînțeles, era vorba de un mediu urban de nivel social mijlociu, de aceea nici nu se pune problema de a trage concluzii din aceste date izolate. Clientela cărții este foarte diversificată. Anchete întreprinse fie în

---

* Capitolul aparține exclusiv lui Robert Escarpit *(N.T.)*.

[1] B. DEDIEU, *La clientèle du livre dans trois grands ensembles de la communauté urbaine de Bordeaux*. Teză de doctorat, Universitatea din Bordeaux I, exemplar dactilografiat, ILTAM Bordeaux.

Scanned with OKEN Scanner

mediul rural, fie într-un arondisment „intelectual" al Parisului ar da, cu siguranță, rezultate extrem de variate. Dificultatea constă aici în a ști în funcție de ce parametri variază consumul de carte.

Caracteristici și componente ale consumului de carte

Evident, factorul cel mai important este obișnuința lecturii. Un cititor pasionat va cheltui pe cărți mai mult decît un cititor moderat. Dar indicatorul economic nu dă o imagine exactă a volumului de lectură. Un student care devorează „livre(s) de poche" va cheltui mai puțin decît un membru înstărit al unei profesii liberale care citește moderat, dar pe care statutul social, vîrsta și gusturile, îl obligă să cumpere cărți scumpe.

Este tocmai ceea ce a demonstrat o anchetă făcută la Lyon în 1965, 1966 și 1967 [2]. Persoanele interogate erau cititori de biblioteci publice și nu surprinde faptul că bugetul lor anual rezervat cărților a atins 116 franci la bărbați și 105 franci la femei. Tabelul ce urmează, extras din acest studiu, arată divergențele care există între nivelul de cumpărare și nivelul de lectură.

Vom constata aici că repartizarea pe categorii socio-profesionale nu este suficientă pentru a permite o analiză completă a consumului. Deprinderile culturale ale fiecărei categorii joacă un rol cel puțin la fel de important ca resursele lor financiare. Pe lîngă aceasta, în categorii ca acelea ale studenților sau pensionarilor, vîrsta este un factor care predomină față de ceilalți. Și totuși ea nu este suficientă pentru a explica totul, căci pensionarul de astăzi este un om care și-a trăit tinerețea și maturitatea într-un context socio-cultural cu totul diferit de acela al lumii actuale și nu se știe sigur dacă pensionarul de mîine va avea un comportament analog.

---

[2] *Livres et lecteurs à Lyon*, Six enquêtes psycho-sociologiques en 1965–1967, Lyon, Biblioteca municipală, 1968.

Profesiuni	Sumă cheltuită anual în franci	Sumă cheltuită pe carte în franci	Număr de cărți cumpărate
Meșteșugari și comercianți	30	4,50	6,7
Profesiuni liberale, cadre superioare	170	14,50	11,7
Cadre medii	190	20,00	9,5
Funcționari	120	13,00	9,4
Muncitori	58	11,00	5,3
Pensionari	37	8,70	4,3
Studenți	95	8,40	11,3
Fără profesie	100	14,70	6,8

Un studiu de ansamblu privind clientela cărții în Franța a fost realizat în 1967 de către Institutul francez al Opiniei publice (IFOP), la cererea Sindicatului național al Editorilor [3].

Este o muncă de o amploare considerabilă care furnizează un număr de date interesante. Am putea, eventual, regreta — desigur, nu-i vom învinui în nici un fel pe autori, întrucît chestiunea e prea delicată — faptul că nu s-a precizat în prealabil ceea ce persoanele interogate înțeleg prin carte sau prin lectură. Experiența dovedește că asupra acestor puncte există divergențe considerabile. Una din cele mai clare concluzii desprinse din examinarea documentului este aceea că nu avem posibilitatea — cum am fi tentați să credem — de a contura profilul consumatorului ideal de carte. E un lucru sigur, de exemplu, că un tînăr de la oraș care face studii superioare este un foarte mare consumator de carte și, prin urmare, un serios cititor și un serios cumpărător.

Dar aceasta se datorează nivelului său de studii, mediului apartenent sau vîrstei sale? În realitate, el este determinat de toate cele trei cauze la un loc.

Autorii acestui studiu au conturat totuși cinci categorii de clienți:

[3] *La clientèle du livre*, Paris, Sindicatul național al editorilor, ediție nouă, octombrie 1969.

Scanned with OKEN Scanner

1. *Noncititori, noncumpărători, oameni din mediul rural* (36% din populaţie). Sînt oameni cu un venit scăzut, cu un slab nivel de instrucţie, avînd o vîrstă destul de înaintată (47 de ani).

2. *Noncititori, noncumpărători, oameni din mediul urban* (21% din populaţie). Sînt orăşeni cu un venit mediu, cu un slab nivel de instrucţie avînd vîrsta medie relativ ridicată (42 de ani).

3. *Cititori, slabi cumpărători* (18% din populaţie). Este un grup destul de greu de definit ca făcînd parte din „populaţia de mijloc" din punct de vedere sociodemografic. Cuprinde o proporţie destul de mare de parizieni şi de funcţionari. Media de vîrstă este 40 de ani.

4. *Cumpărători, slabi cititori* (12% din populaţie). Grupul nu este deloc bine definit. În cadrul lui, se remarcă o proporţie mare de femei, iar vîrsta medie e relativ scăzută (35 de ani).

5. *Cititori serioşi, cumpărători serioşi* (13% din populaţie). Este un grup urban, cu precădere parizian, cu venituri mari, cu nivel de instrucţie ridicat şi în care predomină tinerii.

Desigur, aceste rezultate sînt revelatoare, dar ar fi cu totul imprudent — şi editorii francezi au înţeles acest lucru — să se tragă de aici concluzii imediate pentru o strategie a cărţii. Recurgîndu-se la adunarea brută a procentajelor primelor două grupări (36% şi 21%), s-a putut obţine faimoasa cifră de 57% de noncititori în Franţa, cifră care a făcut să curgă valuri de cerneală şi care a traumatizat întrucîtva opinia publică — nu fără folos, dealtfel, în măsura în care şocul a trezit atenţia publicului asupra problemelor cărţii şi ale lecturii.

Şi totuşi, ar fi imprudent să preluăm integral aceste rezultate. Un tabel publicat în acelaşi studiu ne permite să constatăm că 53% din adulţii interogaţi şi numai 18% din tinerii între 15 şi 19 ani declară că nu citesc „aproape niciodată" cărţi, ceea ce, avînd în vedere componenţa populaţiei, reduce la 47% proporţia persoanelor care nu citesc „aproape niciodată" cărţi. Într-adevăr, în Franţa, ca în majoritatea ţărilor dezvoltate, aproximativ 40% din populaţie este străină — sau cel puţin se consideră străină — faţă de carte. E imposibil să apreciem care era proporţia acum douăzeci

sau treizeci de ani, dar în orice caz sînt şanse ca ea să fi fost net superioară.

Pe de altă parte, noncititor nu înseamnă neapărat nonconsumator de carte. În orice familie unde există copii, cartea este prezentă, fie şi sub forma cărţii şcolare dar, în egală măsură, sub forma cărţii ilustrate sau a simplei culegeri de benzi desenate.

Cartea este prezentă, de asemenea, prin tot felul de manuale, broşuri şi chiar cataloage, care încadrează şi dirijează existenţa omului modern, fie el ţăran sau îndepărtat de orice preocupare intelectuală. De aceea exploatarea acestor date, în loc să determine „ţinte" comerciale mai favorabile decît altele vînzării de carte, ar trebui să pună în lumină zonele pe care elementul carte — aşa cum există el în acest moment — nu le serveşte sau le serveşte într-un mod imperfect.

Aceasta este o problemă de primă importanţă. Să începem, de exemplu, prin a presupune că, în Franţa, aşa-numita „livre de poche", nu a oferit cărţii o nouă clientelă, ci a slujit mai bine clientela deja existentă. Dacă această presupunere s-ar confirma — dar nu e sigur că ea poate fi confirmată în întregime — acest lucru ar indica faptul că scăderea preţurilor de carte poate fi un factor de intensificare a lecturii acolo unde ea există deja, dar nu este suficient pentru a modifica profund structurile consumului.

Cu alte cuvinte, nu e suficient să acţionăm asupra unei singure componente pentru a restructura ansamblul consumului. Investigarea unui nou tip de consumator de carte presupune identificarea lui, cunoaşterea necesităţilor, a mijloacelor şi a limbajului său; a merge în întîmpinarea lui, a-i înregistra exigenţele şi a-i audia propunerile.

Pentru a reveni la exemplul cu „livre de poche", este încă prea devreme să ştim ce va însemna incidenţa sa asupra lecturii în Franţa, dar putem afirma încă de pe acum că ea nu va fi decît o etapă în „revoluţia cărţii". Această revoluţie — ineluctabilă şi indispensabilă — presupune o acţiune simultană, îndreptată asupra tuturor componentelor consumului, cu alte cuvinte, o restructurare globală a întregului aparat al cărţii nu numai din punct de vedere economic, dar şi instituţional, cultural şi social.

Scanned with OKEN Scanner

Rețelele cărții

Într-un studiu mai vechi [4], descriind „aparatul cărții", propuneam distingerea unui circuit „de elită" (cult) de un altul, pe care l-am numit circuit „popular". Primul circuit corespundea unui public informat, aparținînd păturii socio-culturale conducătoare și era asigurat de librăriile tradiționale. Cel de-al doilea corespundea unui public mai larg, mai anonim, neintegrat în viața minorității intelectuale și era deservit de punctele de vînzare. Publicul de elită, evaluat în 1958 la mai puțin de un milion de persoane, se deosebea de publicul popular, evaluat la cinci sau șase milioane, prin faptul că participa la o opinie literară ce se exprima în special prin vocea criticii și dispunea de mijloace instituționale prin care-și transmitea reacțiile motivate înspre producția de carte, scriitori și editori. Publicul popular era sortit, dimpotrivă, la tăcere și pasivitate.

Această schemă rămîne valabilă în ansamblul ei, dar, la distanță de o jumătate de generație, ea trebuie neapărat completată și modulată. Lumea s-a schimbat, iar noi știm mult mai multe despre carte decît acum cincisprezece ani.

Vom vorbi, așadar, mai degrabă despre rețele decît despre circuite. Dealtfel, particularitatea a ceea ce noi numeam circuit popular constă în aceea că el nu este, de fapt, un circuit, întrucît îi lipsește canalul de legătură dintre destinatar și sursă.

Rețeaua de elită nu și-a schimbat cu nimic structura. Reprezentanții săi nu au crescut ca număr decît în măsura expansiunii demografice. După 1968, lumea intelectualilor și în special aceea a studenților — chiar atunci cînd, printr-o stranie antifrază, aceasta simulează apartenența la stilul *„pop"* — este mai închisă decît oricînd și ca niciodată legată (analogic sau antagonic, nu are importanță) de valorile și structurile clasei conducătoare. Numărul librăriilor aflate la dispoziția lumii intelectuale nu s-a modificat în mod vizibil, chiar dacă unele au dispărut între timp făcînd loc altora, de tip nou: *sex-shop*-ul nu se deosebește fundamental de librăria academică. Unele canale de *feedback* și-au pierdut din impor-

---

[4] R. ESCARPIT, *Sociologie de la Littérature*, Paris, 1958.

tanță, cum e cazul criticii din ziarele literare tradiționale, dar altele au proliferat: discuții în grup, seminarii, reviste. Și totuși, totul continuă să se petreacă în ciclu închis. Un fenomen major pentru acest public, ca noul roman, de exemplu, a apărut, s-a dezvoltat și apoi a decăzut fără ca masa de cititori a altor tipuri de public să fie în vreun fel interesată, căci — și aici intervine o altă problemă — noutatea sfîrșește întotdeauna prin a se vulgariza.

O importantă diferență față de trecut este totuși faptul că rețeaua cultă a fost vădit afectată de fenomenul comunității mijloacelor de comunicare. Televiziunea, ca și superpiața, ignoră clasele ca și orice alte grupuri izolate. În ea se regăsește oricine. În acest fel, forme de expresie proprii, prin tradiție, a ceea ce numeam circuit popular, au fost recuperate de către aparatul rețelei culte, adică supuse criticii, examenului colectiv, discuției între cunoscători și, în final, integrate discursului interintelectual. Așa s-au petrecut lucrurile cu banda desenată.

Comunitatea mijloacelor de comunicare a avut însă și un efect invers. Desigur, cititorul obișnuit avea acces la anumite opere, recunoscute, printr-un consens al celor instruiți, ca avînd o anumită valoare literară și care îi erau într-un fel „acordate" fără ca el să aibă vreun cuvînt în alegerea și, cu atît mai puțin, în elaborarea lor. Dar acestea îi parveneau întotdeauna cu un anumit decalaj, uneori destul de lung și în urma unei trieri de o excepțională severitate. Din acest punct de vedere, situația s-a schimbat.

Televiziunea, *superpiața* și alte asemenea locuri de întîlnire constituie terenuri neutre, în care operele mai sus amintite pot fi receptate prin intermediul produselor sau subproduselor rețelei culte : emisiuni făcute după romane celebre, *best-seller*-uri publicate în „livre de poche" etc. Publicațiile stereotipe ce caracterizau „circuitul popular" supraviețuiesc, dar ele sînt tangente acum cu un număr tot mai mare de publicații „amiabile", care circulă într-o zonă comună cu rețeaua cultă și cu ceea ce vom numi rețeaua de masă.

Această noțiune de rețea de masă pe care o propunem în locul circuitului popular corespunde unei realități a timpului nostru. Așa cum am mai spus-o, nu mai putem privi cartea ca o entitate solitară. Rămasă un instrument de comu-

Scanned with OKEN Scanner

nicare elitară în reţeaua cultă, ea a devenit, pe de altă parte, un *medium* printre toţi cei care constituie reţeaua de masă.

La această reţea participă toate păturile sociale. Aşa cum intelectualii sînt oameni instruiţi prin tradiţie — spunem acest lucru păstrînd anumite rezerve — şi deopotrivă telespectatori, tot astfel ei au un dublu acces la carte: pe de o parte, prin intermediul reţelei care le este proprie, pe de altă parte, prin acela al reţelei de masă pe care o împart cu ansamblul populaţiei cititoare.

Sistemul de distribuire al reţelei de masă este complex. Se regăsesc aici punctele de vînzare, dar mai numeroase, mai diversificate decît altădată şi fortificate în special prin raioanele specializate ale magazinelor cu autoservire de orice tip. Există însă şi un alt procedeu, care s-a dezvoltat considerabil în ultimii ani: vînzarea directă, fie prin curier la domiciliu, fie prin corespondenţă.

Se aprecia că, în 1970, vînzarea directă reprezenta între 25 şi 35% din cifra de afaceri globală a industriei editoriale franceze. Conform anchetei IFOP din 1967, 12% din cărţile noi cumpărate în Franţa în fiece an trebuie socotite ca aparţinînd vînzării directe.

Aceeaşi anchetă ne permite, dealtfel, să constatăm o interesantă specializare a diverselor moduri de distribuire ce deservesc reţeaua de masă. 50% din romanele poliţiste, 41% din „livres de poche" şi 41% din cărţile pentru copii erau cumpărate de la punctele de vînzare (chioşcuri de ziare sau raioane specializate de magazin). În schimb, 30% din cărţile istorice şi de călătorii se epuizau prin vînzare directă, adică prin curier şi mai ales prin corespondenţă.

Vînzarea prin corespondenţă, în special sub forma unor cluburi ale cărţii, poate furniza o metodă de înzestrare a reţelei de masă cu mijloace de răspuns, cu canale de verificare — absente, de obicei aici —, în măsura în care există o anumită legătură directă între editor şi cumpărător. Acest mod de distribuire este relativ specializat în Franţa, atît în conţinutul său, cît şi în ceea ce priveşte publicul. Totuşi, e departe de a atinge nivelul existent în Anglia sau Germania federală unde, în 1964, se estima la 35% procentajul cumpărătorilor de cărţi, membri ai unui *Buchgemeinschaft* [5]. Succesul

[5] *Buch und Leser in Deutschland*, Bertelsmann, Hütersloh, 1965, p. 84.

Scanned with OKEN Scanner

unor formule, ca aceea a enciclopediei periodice, ne permite să reflectăm la posibilitatea unei punți de legătură între librăria tradițională, punctul de vînzare și vînzarea directă. Iată o speranță nouă de a forța blocada dintre rețeaua cultă și rețeaua de masă.

Rămîne de analizat o a treia rețea care nu ține nici de librăria tradițională, nici de punctul de vînzare, și nici de vînzarea directă. Este vorba de rețeaua instituțională. În rîndul acesteia trebuie socotite în special cartea școlară, cartea științifică și tehnică și un anumit număr de cărți utilitare. Publicul pe care îl slujește este încadrat în instituții ce funcționează ca sisteme închise. El dispune de numeroase și eficiente canale de verificare. Biblioteca și centrul de documentare joacă aici rolul de verigi intermediare.

Descurcîndu-se foarte comod în rețeaua instituțională, bine dotată pentru a satisface exigențele rețelei culte, industria editorială are mai multe greutăți de înfruntat în rețeaua de masă. Există aici totuși numeroși cumpărători potențiali de carte, dintre care numai o parte se manifestă ca atare. Putem calcula că, în Franța, sînt 38 milioane de persoane — depășind 15 ani — capabile să citească. Conform anchetei IFOP, există 5 milioane de cititori și cumpărători serioși, dintre care mai mult de un milion sînt deserviți prin intermediul rețelei culte. Din cele 33 de milioane care mai rămîn, 4,5 milioane cumpără uneori cărți dar nu le citesc deloc, iar 6,5 milioane citesc uneori, dar cumpără foarte rar. Toți ceilalți — aproape 22 de milioane — sînt în afara circuitului.

Presiuni și motivații

Există totuși oameni care știu să citească, care citesc în fiecare zi fie chiar numai ziarul sau, la extremă, instrucțiunile de folosire a formularelor și prospectelor de care societatea noastră face risipă. Dar pentru ei cartea e ceva străin; ea nu se află pe parcursul vieții lor de fiecare zi; poate doar marginal sau ocazional. Lectura devine în acest caz ceea ce Richard Hoggart numește un „consum nonșa-

lant "[6]. Dacă nu e strict utilă, ea servește pentru a îmbrăca timpii morți ai existenței, așa cum fumezi o țigară. Eventuala întîlnire cu cartea nu este decît un episod pasager, situat dincolo de realitățile existenței.

Să remarcăm, dealtfel, că și un cititor serios se abandonează uneori lecturii nonșalante atunci cînd parcurge, de exemplu, un fotoroman în sala de așteptare a unui stomatolog. Rar citim astfel o carte. *Trebuie să vrem să citim pentru a citi cu adevărat.* De aceea prima problemă ce se impune a fi rezolvată este aceea a motivațiilor.

A decide lectura unei cărți este o afacere personală. Totuși, un anumit număr de presiuni se exercită asupra celui care ia această decizie. E demn de reținut faptul că presiunile exterioare nu au întotdeauna importanța ce li se atribuie uneori. Exceptînd sfaturile profesorului pentru tinerii cititori de vîrstă școlară, nici critica, nici publicitatea nu joacă un rol primordial. Conform anchetei IFOP, ele sînt responsabile — fiecare în parte — numai pentru 10% din vînzarea de carte, importanța lor crescînd odată cu vîrsta cititorului. Acest lucru nu înseamnă însă negarea utilității criticii. Dimpotrivă, aceasta constituie o piesă esențială a rețelei culte, dar rolul său nu este acela al unui îndrumător, ci mai degrabă al unei mărturii. Criticul nu dirijează achizițiile de carte ale cititorilor săi, ci le exprimă opinia. El este un purtător de cuvînt. În cadrul rețelei de masă, influența sa, fără a fi neglijabilă, este extrem de redusă.

Mai eficientă se dovedește a fi presiunea anturajului, mai ales asupra tinerilor, la care ea este responsabilă pentru un sfert din achizițiile de carte. Acest lucru evidențiază faptul că lectura nu este decît un aspect al unui întreg ansamblu de comunicări și interacțiuni sociale. A vorbi despre cărți constituie în multe privințe o etapă necesară înainte de lectura lor. De aceea trebuie să ai ocazia să discuți, dar să ai și curajul necesar pentru a face acest lucru. Tocmai acest limbaj constituia scopul educației secundare clasice. Discursul asupra lecturii era marca apartenenței la rețeaua cultă. El mai există și azi, dar eficiența sa diminuează pe măsură

---

[6] R. HOGGART, *La culture du pauvre*, Editions de Minuit, Paris, 1970, pp. 287—298. Binevenita expresie de „consum nonșalant" apare în traducerea acestei cărți, apărută în 1957, sub titlul *The Uses of Literacy*.

ce publicul de carte se extinde și se diversifică. Predarea literaturii, așa cum se desfășoară ea astăzi în învățămîntul secundar și superior, nu face decît să reproducă frecvent modelul verbal al generațiilor dispărute. Cercetările pedagogice vor soluționa poate această problemă, pentru care ar trebui operate modificări totale, atît în ceea ce privește operele propriu-zise, cît și structura însăși a dialogului. Și chiar în acest caz, ne putem întreba cît de eficientă va fi reforma dacă ea va rămîne prizoniera cadrului restrîns al literaturii, categorie a cărei existență este legată de o situație istorică depășită. Întregul domeniu al scrisului ar trebui supus analizei și discuției, inclusiv domeniul scrisului informațional și jurnalistic și, dincolo de acesta, prelungirile sale audiovizuale.

Dar investigația continuă a limbajului și a comunicării verbale nu trebuie limitată la școală. Epoca noastră, care a descoperit și valorificat noțiunea de educație permanentă, ar comite o gravă eroare reducînd-o la dobîndirea exclusivă de aptitudini tehnice. Dezvoltarea capacității de elaborare, de motivare și exprimare a unei judecăți asupra lecturii este indispensabilă oricărei noi achiziții intelectuale. Cercetările au demonstrat că un astfel de discurs există pretutindeni în stare latentă[7]. Numai o muncă de primă urgență îi poate conferi coerență și eficacitate. Activitatea de animare socioculturală joacă aici un rol determinant.

Dar, la urma urmei, întîlnirea cu cartea rămîne o problemă pur personală. Așa cum a demonstrat un studiu asupra presiunilor exterioare de lectură în mediul muncitoresc, „odată ce informația solicitată a fost receptată, iar evaluarea ei a fost pusă în discuție, acțiunea care urmează acum este deja opera unei ființe libere“ [8]. O treime din deciziile de a cumpăra o carte sînt luate pe loc în fața punctului de vînzare, la contactul direct și fizic al cititorului cu cartea.

De aici rezultă, în mod evident, necesitatea, semnalată deja mai sus, de a plasa cartea în drumul cititorului virtual,

---

[7] H. MARQUIER, *Le comportement du lecteur en milieu d'entreprise*, Teză de doctorat, Universitatea din Bordeaux, III, 1970, exemplar dactilografiat, ILTAM, Bordeaux.

[8] C. BIGREL, *Les pressions extérieures de lecture en milieu d'entreprise*, Diplomă de studii superioare, 1965, exemplar dactilografiat, ILTAM Bordeaux.

Scanned with OKEN Scanner

de a conduce cartea la cititor, adică de a da rețelei de distribuire o dezvoltare maximă, dar și necesitatea de a pătrunde adînc și a înțelege bine motivațiile personale care duc la cumpărarea și citirea unei cărți.

Ancheta pe care tocmai am citat-o ne-a permis să stabilim că cele două elemente determinante în hotărîrea de a cumpăra o carte sau de a o împrumuta dintr-o bibliotecă sînt, pe de o parte, subiectul cărții, pe de altă parte, numele autorului. Se află aici două comportamente ce se întrepătrund în parte, dar care par să definească destul de clar două atitudini [9].

Cu multă prudență, am putea spune că amatorii de lucrări cu caracter informativ, mai mult sau mai puțin didactice, își aleg cărțile după subiectul tratat, în timp de amatorii de ficțiune și le selecționează în funcție de numele autorului.

Cu și mai multă prudență încă, am putea avansa ipoteza că aceste două modalități de alegere corespund cu două comportamente fundamentale, determinate de două tipuri de motivații diferite.

Exprimîndu-ne foarte pe larg, am spune că există pe de o parte un comportament obiectiv, pe de altă parte un comportament proiectiv. Acest lucru pare confirmat de răspunsurile pe care le dau cititorii cînd sînt întrebați despre motivele lecturii lor. Aceste răspunsuri se divid în două mari categorii care se întrepătrund, fără să se confunde. Comportamentului obiectiv îi corespund răspunsuri ca: „Citesc ca să mă instruiesc, să mă documentez, să mă informez, să mă cultiv, să mă educ, să-mi îmbogățesc cunoștințele etc.". Comportamentului proiectiv îi corespund răspunsuri de tipul: „Citesc pentru că îmi place, mă pasionează, mă captivează, mă interesează, mă emoționează, îmi permite să evadez etc.".

În primul caz, cartea e percepută ca o sursă de informații pe care o așezăm în fața noastră și din care extragem ceva. În cel de-al doilea, ea este concepută ca un teatru în care ne proiectăm cu dorința vie de a trăi o aventură intelectuală sau afectivă în compania unui alt om — și de aici importanța arătată autorului. Aceste două demersuri antitetice descriu mai curînd tipuri de lectură decît tipuri de cărți. Putem

---

[9] Ideile exprimate aici sînt dezvoltate în capitolul *Les habitudes de lecture*, de R. E. BARKER și R. ESCARPIT (*La faim de lire*, UNESCO, Paris, 1973).

Scanned with OKEN Scanner

face foarte bine o lectură proiectivă dintr-un manual științific și o lectură obiectivă dintr-un roman. Îl putem citi pe Konrad Lorenz pentru a visa și pe Hermann Melville pentru a ne documenta în pescuitul de balene.

Cînd vom cunoaște mai bine aceste fenomene, va fi poate posibil să fundamentăm, pe baza lor, o tipologie a cititorului. În realitate, așa cum oricine dintre noi se abandonează ocazional lecturii nonșalante, tot așa fiecare cititor motivat poate fi, după împrejurări, obiectiv sau proiectiv. Ceea ce pare posibil însă este că putem determina anumite trăsături dominante. Lectura proiectivă ne apare a fi mai mult feminină decît masculină. Pe de altă parte, lectura obiectivă se dovedește a fi apanajul acelor oameni cu responsabilități, sarcini familiale, profesionale, sindicale sau politice.

Se poate reține de aici faptul că există cel puțin două modalități de a oferi cartea, pentru ca ea să aibă șansa de a fi cerută și acceptată. Prima presupune faptul că ea răspunde unei problematici reale a publicului pe care vrea să-l capteze și face acest lucru în termeni și cu un limbaj accesibil acestui public. Ideea de popularizare nu se bucură de o bună carte de vizită în cercurile științifice. Poate pentru că nu s-a înțeles suficient adevărata ei valoare. Nu e vorba de a simplifica și deci de a denatura, ci de a insera într-un fel sau altul datele cunoașterii într-un cadru care să fie cel al vieții, așa cum este ea trăită și percepută de eventualul cititor.

A doua modalitate de a oferi cartea presupune calitatea ei de a fi o entropie suficientă — o incertitudine de interpretare — pentru a primi toate visele, toate aspirațiile, toate dorințele și, în același timp, un teren în care cititorul să-și poată trăi propria aventură, să-și poată scrie propria istorie, oricît de modestă ar fi ea și oricît de mărginașă conștiinței.

Ne convine sau nu, sîntem mereu readuși la problema de conținut. O carte care nu există decît ca scriitură poate satisface gustul pentru jocul intelectual al unui cititor cultivat, dar nu are nici o șansă să pătrundă imensa masă de cititori pentru care acțiunea de a citi constituie un mod de existență și care nu citesc tocmai pentru că ceea ce li se oferă este străin de existența lor.

Scanned with OKEN Scanner

Consum și comunicare

N-are rost să repetăm la infinit formula lui Diderot, după opinia căruia o întreprindere editorială nu poate fi condusă ca o fabrică de stofe. A vrea cu tot dinadinsul să impui produsele „croitoriei de lux" literare pe o piață de masă este la fel de absurd cu a încerca să satisfaci printr-o producție standardizată o cerință globală. Cărți „de gata" nu există.

Desigur, cartea este un produs fabricat și, ca atare, supus tuturor exigențelor economiei — oricare ar fi caracterul acestei economii, planificat sau nu. Dar acest produs este, înainte de toate, suportul unei comunicări și tocmai acest lucru devine esențial. Ceea ce cititorul cumpără din librărie sau împrumută de la bibliotecă nu este un ansamblu de file broșate și nici măcar un text sau o lucrare: este un mijloc de dialog, este un interlocutor.

Rețelele pe care le-am cercetat anterior nu pot fi, așadar, definite numai prin aparatele de difuzare sau distribuire. Este esențial să ameliorăm asemenea aparate, să le dăm mai multă coerență și eficiență, deși nici acest lucru nu e suficient. Nu ar fi cu nimic folositoare înmulțirea librăriilor, a punctelor de vînzare, a cluburilor de carte sau bibliotecilor, dacă nu am stabili de la început condițiile *dialogului*.

Numai în acest fel lectura nu va mai fi, pentru marea majoritate, un consum marginal mai mult sau mai puțin intens, ca cel al tutunului. Numai astfel, ea va fi o activitate conștientă și chiar totală. Dar, pentru a ajunge la o asemenea treaptă, trebuie să-i dăm cuvîntul cititorului silențios, iar noncititorului să-i oferim sentimentul că este părtaș la scriitură.

Sarcina revine în primul rînd educației. În acest sens, responsabilitățile școlii sînt foarte mari. Nu e cazul să analizăm aici problemele complexe ale dobîndirii primelor deprinderi de lectură, dar devine din ce în ce mai evident faptul că învățămîntul trebuie să creeze subiectului educat nu obișnuința de a se supune scrisului, ci de a-l domina. Formația viitorului cititor trece neapărat prin ceea ce numim acum tehnici de expresie.

Scanned with OKEN Scanner

Acest lucru e valabil, dealtfel, și pentru perioada ce premerge vîrsta școlară. Se presupune chiar că frecventarea cărții cu imagini de către copil are o influență decisivă asupra comportamentului ulterior al cititorului. Pornind de la această vîrstă, de la vîrsta prelecturii, cartea începe să fie percepută nu ca un instrument de coercitare impus de lumea adultă, așa cum va deveni în cadrul instituționalizat al școlii, ci ca o poartă deschisă spre univers, ca un mijloc de a se stăpîni pe sine și pe alții.

Tinerii de vîrstă școlară sînt, prin definiție și prin necesitate, cititori serioși; se constată însă că, odată cu terminarea studiilor, ei decad deseori în nonlectură, atunci cînd cartea nu a constituit pentru ei nimic altceva decît o unealtă pedagogică. Trebuie extrase de aici concluzii importante nu numai pentru predarea lecturii, ci chiar pentru utilizarea ei la toate nivelurile formației unui individ.

Și totuși, problema nu poate fi cu totul rezolvată prin tehnicile pedagogice. Nu e suficient să știm să citim, trebuie să știm și ce citim. Materialul nepedagogic de lectură pus la dispoziția tinerilor a rămas mult timp extrem de sărac. Și este și acum, atunci cînd e vorba de vîrsta primei adolescențe. S-au făcut, totuși, progrese considerabile în ceea ce privește vîrsta de 3 pînă la 8 ani și e interesant să constatăm că aceste progrese au la bază o cercetare colectivă. S-a renunțat la schema tradițională a autorului solitar, realizator al unei opere care să nu sufere modificări din partea editorului. Orice carte devine obiectul unei îndelungate elaborări la care participă scriitori, graficieni, psihologi, educatori. Se realizează astfel o adevărată muncă de echipă, la care destinatarul însuși — adică copilul — este adesea asociat.

În plus, se încearcă, deocamdată timid, să i se dea copilului un control suplimentar asupra producției, oferindu-i-se posibilitatea alegerii directe din raioanele librăriei sau din bibliotecile specializate. Nu vom nega că există și eșecuri, dar asemenea tentative conturează încetul cu încetul un public infantil posedînd o anume personalitate și capabil să-și exprime opinia. Motivațiile, în orice caz, sînt peste tot prezente, iar dacă editorii vor da dovadă de suficientă atenție,

Scanned with OKEN Scanner

se poate spera astfel în eliminarea dublului fenomen de nonlectură și de lectură nonșalantă.

Se poate oare aplica modelul lecturii infantile la lectura pentru adulți? Vechi prejudecăți în gîndire se ridică împotriva ideii de creație colectivă. Lucrul pare cu atît mai straniu cu cît ideea este unanim și necesar admisă pentru celelalte *media*. Nimeni nu se miră de faptul că un film are un autor, un scenarist, un autor de dialoguri, un realizator. Creația colectivă este, dealtminteri, practicată uneori în cazul cărților funcționale; manuale excelente sînt elaborate și formulate în colectiv, în lumina unei experiențe mereu reînnoite.

Nimic nu dovedește că o asemenea practică nu ar putea fi aplicată și în cazul cărții literare. Oricum, direcția literară a unei edituri trebuie să fie, în acest caz, o piesă mai mult decît importantă, alături de direcția comercială. Ea trebuie să existe ca o răspîntie a tuturor aspirațiilor și inspirațiilor și să pătrundă cît mai profund posibil în realitatea publicului pe care vrea să-l capteze. Tot ea trebuie să ofere scriitorului ocazia unor contacte cît mai dese cu cititorii săi, prezenți și viitori, să creeze, într-un cuvînt, condițiile unei reale comunicări. Acest lucru presupune o redefinire a meseriei de scriitor, dar, așa cum am mai spus-o, deblocarea publicului cititor nu poate fi o simplă chestiune de distribuire.

Aceste opinii ar putea fi luate drept expresie a unui „futurism" periculos. Dar, atenție, epoca noastră trebuie să descopere un nou tip de carte. La ce ar sluji, altminteri, progresele făcute în domeniul tiparului și al librăriei, dacă produsul oferit ar rămîne același?

Repetăm: cartea timpului nostru trebuie concepută ca un mijloc de comunicare de masă, alături de celelalte, acționînd și funcționînd în consens cu ele. Cititorul de cărți, cititorul de ziare, telespectatorul sînt unul și același om; un om ce are în fața lui o claviatură de care poate dispune în funcție de necesitățile sau aspirațiile sale. Între cel ce utilizează ordinatorul și cel ce, în mod inevitabil, folosește documentul scris, nu trebuie să existe nici o diferență.

Evenimentul literar — folosim aici cuvîntul literar în sensul lui cel mai larg — trebuie considerat ca un eveniment global. Cartea, care i-ar servi drept vehicul, nu și-ar putea juca rolul dacă ar fi abandonată propriei sale singurătăți.

Dimpotrivă, cartea dispare dacă nu se inserează, prin aparatul, prin conținutul și prin limbajul său, în ansamblul mijloacelor de comunicare care solicită un public din ce în ce mai vast, mai diversificat și mai exigent în cunoașterea și stăpînirea lumii exterioare. Un public în căutarea acelei opere pe care fiecare dintre noi o purtăm în conștiința noastră, dar pe care numai și numai lectura, pagină cu pagină, ne permite să o realizăm.

Scanned with OKEN Scanner

REVOLUȚIA CĂRȚII

(La Révolution du Livre,
PUF, UNESCO, Paris, 1965)

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A III-A

PERSPECTIVE DE VIITOR

CAPITOLUL II

LIBRĂRIA ȘI DIFUZAREA DE MASĂ

Circuitul cult și circuitul popular

Pentru ca o carte să devină nu numai un mijloc de comunicare în masă, ci chiar suportul unei literaturi de masă, este suficient oare ca ea să se vîndă într-un magazin cu sucursale multiple sau într-un *drugstore** ? Răspunsul la această întrebare se completează cu o alta: magazinele cu sucursale multiple și *drugstore*-ul sînt în stare să creeze între producătorul de cărți și consumator acel dialog care — după cum știm deja — este indispensabil oricărei activități literare?

Particularitatea librăriei tradiționale rezidă în aceea că este sau ar trebui să fie organizată în vederea acestui dialog, în timp ce raionul specializat al unui magazin sau chioșcul de ziare care vinde în mod accesoriu și cărți nu sînt specializate în acest sens. S-ar părea deci că ideal ar fi ca întregul trafic al cărților să treacă prin rețeaua de librării. Din nefericire, librăriile sînt instrumente de difuzare restrînsă, deschise în mare parte numai pentru cei instruiți. Evident, nici un text de lege și nici un regulament nu prescrie această limitare socială, dar însăși orarele și necesități geografice o impun. Într-un articol din 1957, Bénigno Cacérès remarca: „Librăriile care vînd romane de calitate nu se află, decît cu rare excepții, pe același circuit cu muncitorul"[1]. Acest lucru înseamnă că, în deplasările vieții sale cotidiene, muncitorul

---

* *Drugstore* (americanism): magazin bazar în care se vînd obiecte mărunte, produse alimentare etc. Într-un *drugstore* se vînd deopotrivă cărți, reviste, casete, magnetofoane, radiouri, dimpreună cu toate accesoriile audiovizuale *(N.T.)*.

[1] B. CACÉRÈS, *Comment conduire le livre au lecteur ?*, în „Informations sociales", 1, janvier, 1957, p. 107.

Scanned with OKEN Scanner

nu are, practic, niciodată ocazia să treacă prin fața unei librării în momentul în care ea este deschisă și, cînd totuși se ivește acest prilej, el nu are motivația suficientă pentru a pătrunde înăuntru și a cumpăra o carte.

Această situație a fost pusă în lumină printr-o anchetă întreprinsă în 1960—1961 privind repartizarea punctelor de vînzare a cărții în orașul Bordeaux[2].

În cadrul acestei anchete au fost cercetate, pe de o parte, librăriile, mici sau mari, care sînt instituții ce vînd în principal cărți și care duc o politică comercială autonomă. Pe de altă parte, au fost anchetate debitele de cărți și punctele de vînzare, care sînt organe de distribuire private de responsabilitate proprie, vînzarea de carte fiind dominantă în unele, secundară în altele.

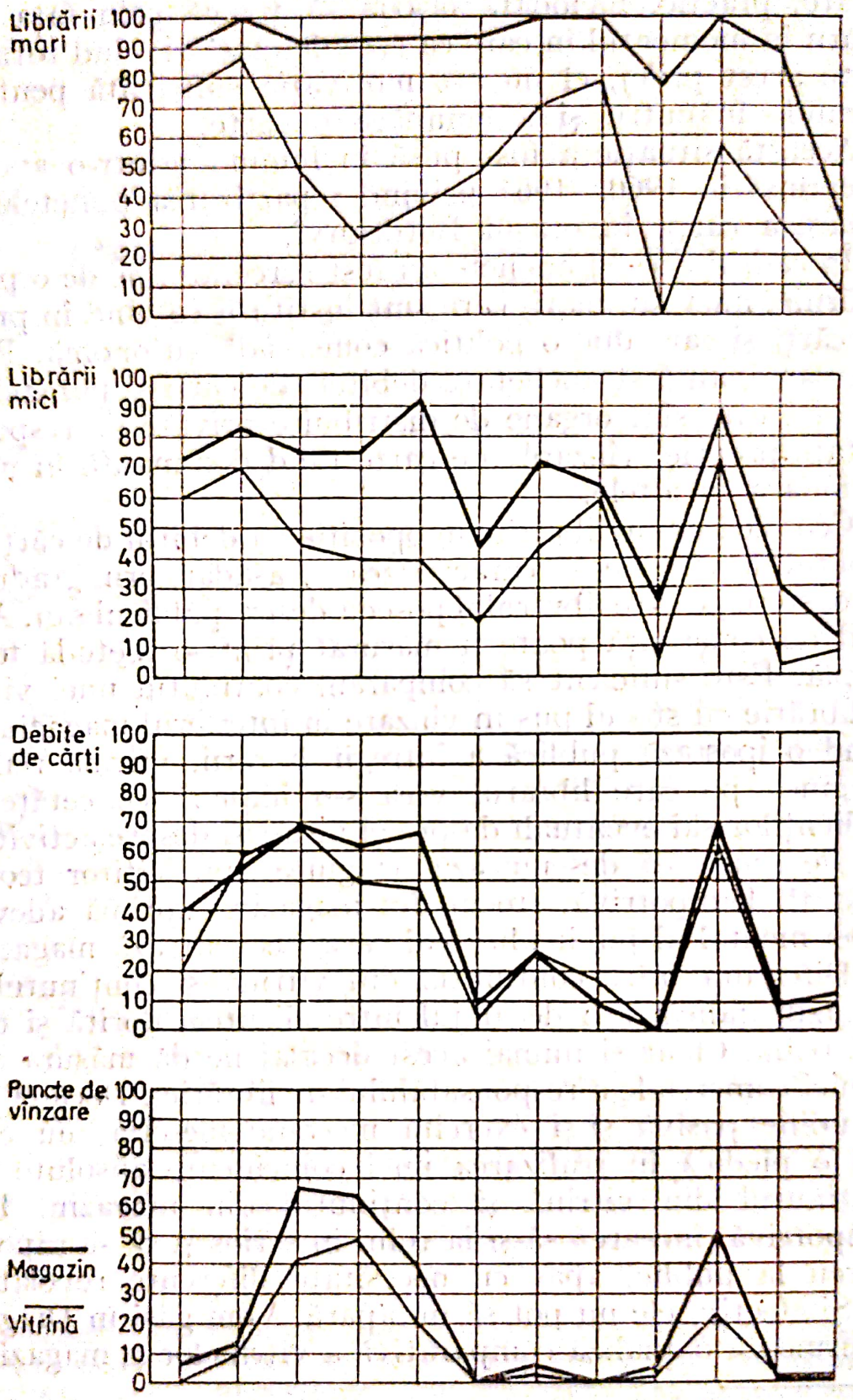
Ceea ce numim librărie, în opoziție cu debitul de cărți sau punctul de vînzare, se caracterizează, așadar, prin gradul de cunoaștere pe care librarul îl posedă despre publicul său. Acest grad de conștiință poate fi măsurat printr-o metodă foarte simplă. Este suficient să comparăm conținutul unei vitrine de librărie cu stocul pus în vînzare în interiorul magazinului. Fiind o ipostază publică a întregii librării, vitrina reflectă imaginea pe care librarul vrea s-o impună concetățenilor și clienților săi eventuali despre el însuși și despre activitatea sa. Pe scurt, ea desemnează imaginea unui cititor teoretic și ideal. Dimpotrivă, stocul din magazin exprimă adevărul experimental al publicului real care frecventează magazinul.

Diferența între conținutul din vitrină și conținutul din magazin indică deci decalajul între clientela dorită și clientela reală. Chiar și numai acest decalaj ne dă măsura autonomiei comerciale a responsabilului de librăriei. Dacă el are o atitudine pasivă și-și exercită mecanic meseria, nu există nici o piedică în realizarea unei coincidențe absolute între conținutul din vitrină și conținutul din magazin. Dacă, dimpotrivă, încearcă să-și ia rolul în serios și să se raporteze mereu la public, apar cu necesitate diferențe revelatoare.

Și efectiv, ele nu pot să nu apară. Vom găsi în Diagrama ce urmează o analiză comparativă a vitrinelor și magazinelor

---

[2] Pentru întreaga dezvoltare care urmează, ca și pentru diagrama III, a se vedea R. ESCARPIT și N. ROBINE, *Atlas de la lecture à Bordeaux*, Centre de sociologie des faits littéraires, Faculté des lettres et sciences humaines, Bordeaux, 1963.



Conținut — vitrină și conținut — magazin.

Scanned with OKEN Scanner

din Bordeaux specializate în vînzarea de carte. Cantitățile indicate pe *ordonată* reprezintă procentajele fiecărui tip de instituție ce deține diferite genuri de cărți, acestea din urmă fiind indicate pe *abscisă*, fie în vitrine (linie subțire), fie în magazine (linie groasă).

O primă concluzie este evidentă: conținutul din vitrină și conținutul din magazin coincid exact în cazul debitelor de cărți și aproape exact în cazul punctelor de vînzare; nu există nici un decalaj între realitatea comercială și imaginea socială. Dimpotrivă, decalajul este evident în librării și în special în cele mari, care, deși au în general un sortiment complet, alcătuit din toate tipurile de cărți, exclud în mod sistematic din vitrina lor, pe lîngă cărțile vechi care constituie o specializare în profesie, romanele populare, romanele polițiste și cartea pentru toți („livre de poche"). Din rațiuni exact contrarii, ele exclud deopotrivă eseurile, considerate, poate, neîmbietoare, chiar pentru clientul de o instrucție medie.

Librăriile sînt deci singurele instituții deliberat orientate către o clientelă bine definită; ele sînt, în aceeași măsură, conștiente de această clientelă. Sînt, prin urmare, singurele susceptibile de a crea condițiile unui dialog, să zicem, între producție și consum. Dialog care e condamnat însă să rămînă foarte restrîns. Reticențele și timiditățile vitrinelor de librărie ne indică în mod suficient căror grupări sociale se adresează ele. În marile librării, dizgrația față de romanul polițist și locul relativ onorabil al eseului ne duc cu gîndul la atitudinile stereotipe (care nu corespund neapărat unui comportament real) ale burgheziei intelectuale și ale profesiunilor liberale. În librăriile mici, romanul polițist urcă și eseul coboară, dar discrepanța între vitrină și magazin rămîne considerabilă pentru toate tipurile de cărți „vulgare". Putem deci conclude că și aici avem a face cu cititori de instrucție medie, ale căror atitudini culturale sînt ceva mai puțin exclusive, dar care sînt totuși foarte conștienți de apartenența lor la categoria oamenilor cultivați.

Faptul că librăriile, în ansamblul lor, sînt concepute special pentru deservirea unui grup restrînse de public cultivat, ne este demonstrat și de modul în care ele tratează noutățile. Noutățile figurează în același timp în vitrină și magazin, situație caracteristică majorității librăriilor. Tocmai în aceasta constă și trăsătura distinctivă a librăriilor, căci nu vom găsi

Scanned with OKEN Scanner

noutăți decît în 60% din debitele de cărți și în 10% din punctele de vînzare. Or, se știe foarte bine că noutatea, înțelegînd prin aceasta cartea apărută în cursul anului, constituie materia asupra căreia se exercită selecția responsabilă a cititorului cultivat și prin raportare la care opinia literară devine conștientă de ea însăși.

Implantarea topografică a așezămintelor de acest fel revelă aceleași tendințe. Librăriile sînt toate grupate în centrul comercial sau în apropierea instituțiilor culturale (școli, universități), dar în afara traseelor străbătute de muncitori cînd se duc sau se reîntorc de la lucru. Punctele de regrupare (în special stațiile de autobuz) în jurul cărora se produc majoritatea deplasărilor lor pe jos sînt situate în zone de locuințe periferice sau în zone industriale lipsite aproape cu desăvîrșire de librării. Chiar funcționarii care lucrează în cartierele de afaceri au rareori ocazia să treacă pe străzile unde se află librării, și mai cu seamă la orele cînd acestea sînt deschise.

Dimpotrivă, punctele de vînzare și debitele de cărți sînt foarte împrăștiate; nu există cartier care să nu aibă mai multe. Deși mijloacele de transport nu păreau să aibă vreo influență asupra circuitului cult, ele joacă aici un rol determinant. Orice gară are debitul ei de cărți și un punct de vînzare este întotdeauna situat în apropierea celor mai importante stații de autobuz. Să remarcăm că, în zonele unde muncitorii debarcă din mijloacele de transport și în special pe parcursul inelului ce înconjoară centrul comercial, se observă o densitate specifică a debitelor de tutun care pun în vînzare cărți.

Cu excepția variațiilor datorate diverselor structuri sociale și nivelului cultural al fiecărei țări, regăsim pretutindeni aceeași schemă: o dublă difuzare ce comportă două circuite: unul care posedă toate mijloacele și toate deprinderile unui dialog literar, dar care nu se adresează decît unei părți restrînse a populației, altul dirijat spre ansamblul populației, dar neputînd servi ca mijloc de comunicare decît în sens unic.

Concluzia este deci evidentă: o adevărată literatură de masă nu va exista și nu se va dezvolta decît în cazul în care librăria, responsabilă și conștientă de rolul său, va accepta să se reformeze în suficientă măsură, încît să deservească imensul public popular, abandonat pînă acum mecanismului unei difuzări, ca să zic așa, autoritare. Acest lucru presupune

Scanned with OKEN Scanner

o prefacere completă a structurilor librăriei, o reevaluare a naturii sale și o revizuire a îndatoririlor sale. Dar, pentru realizarea acestor deziderate, este necesar ca librăria să fie cunoscută și apreciată la justa ei valoare de către societatea pe care o slujește.

Imaginea tradițională a librarului

Pentru statisticieni, comerțul de librărie este socotit laolaltă cu mobilierul, încălțămintea, marchitănia și textilele în capitolul comerțului nonalimentar. Librarul este considerat un negustor de cărți, mai bine zis un negustor detailist de obiecte fabricate dintr-o anume materie primă — hîrtia —, prelucrată după anumite tehnici — cele ale tiparului. Trebuie să recunoaștem că, din punct de vedere riguros economic, avem aici o definiție a librarului, care de fapt prespune o alta[3].

Autoritățile nu au avut întotdeauna față de librărie acest punct de vedere — foarte detașat, specific economiștilor. Cartea nu este numai un obiect prelucrat din hîrtie, ci, în egală măsură, ea reprezintă vehiculul gîndirii. Librarul care o distribuie se află situat la extremitatea lanțului de comunicare ce difuzează în țară mesajele de informație și cultură. El ocupă un post aflat inevitabil în atenția autorităților, fapt ce îl neliniștește și care suscită în el dorința de a controla difuzarea unui produs, pe cît de periculos, pe atît de eficient, cum e cartea. De cînd există librar pe pămînt, regimurile autoritare au făcut tot ce le-a stat în putință spre a-l înlănțui printr-o reglementare riguroasă.

Se poate spune deci că autoritățile nu au conștiința fenomenului de librărie decît în măsura în care acest fenomen se inserează într-o activitate colectivă importantă: comerțul cu amănuntul sau difuzarea informației și culturii. Acestea sînt, într-adevăr, activități colective pe care le pune în valoare

---

[3] Am dezvoltat materia acestui capitol în cursul comunicării la cel de-al II-lea Congres internațional al librarilor (Paris, UNESCO, 1964), sub titlul *Librarul, puterea și publicul*.

librăria; a vedea însă librăria numai în perspectiva acestor activităţi înseamnă a o mutila, a o deforma, a o denatura. Ea nu este percepută ca un fenomen global în totalitatea sa, în specificitatea sa. Datorită acestui lucru, poziţia ei în viaţa colectivă suferă din punct de vedere cantitativ şi calitativ.

Deformarea cantitativă este poate cea mai evidentă şi cea mai dramatică. Din moment ce librăria se vădeşte a fi un fapt major în viaţa cetăţii — aşa cum o demonstrează date destul de simple ca: etalarea librăriilor pe străzile unui oraş sau timpul consumat de multiple categorii sociale în lectura cărţilor cumpărate — şi dacă nu uităm că ea este considerată ca aparţinînd comerţului cu amănuntul, trebuie să nu uităm totodată că un astfel de comerţ nu este unul dintre cele mai importante. Cifra sa de afaceri nu se va compara niciodată cu aceea a alimentaţiei, şi nici chiar cu aceea a echipamentului sanitar sau electrocasnic. Dacă, pe de altă parte, considerăm librăria o rotiţă în mecanismul comunicării, trebuie să recunoaştem că, în calitate de mijloc de comunicare de masă, ea nu poate rivaliza nici cu cinematograful, nici cu radiodifuziunea, nici cu televiziunea, deşi, de cîţiva ani încoace, cartea de largă circulaţie conferă acestui mijloc de comunicare o nouă eficienţă.

Din punct de vedere calitativ, situaţia se prezintă încă şi mai rău. Într-adevăr, chiar în măsura în care statele recunosc existenţa fenomenului cultural şi îi atribuie, ca atare, o structură administrativă, un buget, şi, eventual, un minister, librarul, personaj „impur" pentru faptul că este animat de mobiluri comerciale sau tehnice, este, de cele mai multe ori, tratat ca „negustorul din templu" şi uneori chiar mai rău decît atît. Învăţămîntul şi religia, protejate de numeroase şi atotputernice tabu-uri, sînt, în unele aspecte, fenomene de comunicare de masă, ba chiar fenomene economice şi au fost studiate ca atare de către sociologi. Dar cultura şi, în special, literatura rămîn încă domenii în care, în numeroase ţări, spaima faţă de „sacralizarea literelor" învinge spiritul de clarviziune socială[4]. Este totuşi evident faptul că, dacă n-ar fi librari, ar exista poate scriitori, dar aceştia din urmă

[4] A se vedea, în legătură cu acest subiect, articolul lui G. MURY *Une sociologie du livre est-elle possible ?*, „Informations sociales", 1, janvier 1957, pp. 64—70.

n-ar avea prea des prilejul să mănînce. Dacă ne gîndim la influența determinantă pe care necesitatea de viață a avut-o asupra apariției sau orientării cutărei sau cutărei opere literare fundamentale, vom fi pur și simplu frapați de importanța relației economice scriitor-librar.

Fie că o vrea, fie că nu, librarul este considerat de către autoritățile țării sale un negustor de hîrtie tipărită, la egalitate cu negustorul de ziare. Dealtfel, el însuși este deseori vînzător de ziare. Oricare ar fi modul de abordare, vînzarea de ziare constituie un excelent punct de sprijin pentru carte. Librăriile „pure" sînt rare și, în cadrul comerțului de umplutură ce însoțește cartea, acela care se ocupă cu vînzarea de ziare este, cu siguranță, cel mai frecvent[5]. În unele țări socialiste, unde se experimentează o politică a cărții, această politică nu devine eficientă decît dacă, la nivelul difuzării, cartea nu este separată de presă. Această situație prezintă avantaje mari, dar și inconveniente considerabile. Unul dintre ele este acela că publicul poate fi condus spre confundarea a două activități care, deși complementare uneori, nu sînt mai puțin diferite.

Publicul, dealtfel, își face despre librar o idee extrem de vagă, mai confuză chiar decît aceea pe care pot s-o aibă guvernele. Căci acestea din urmă se văd obligate să-și organizeze politica după anumite categorii clare și bine definite, chiar dacă ele nu coincid întotdeauna cu realitatea. Nu se întîmplă același lucru cu consumatorul, pentru care produsele destinate consumului și, în consecință, distribuitorii acestora, se definesc mai degrabă în funcție de o necesitate ce trebuie satisfăcută decît în funcție de o activitate colectivă. Produs național sau produs de import, plătit în franci, în dolari sau în ruble, cărbunele rămîne mereu un combustibil, iar negustorul de cărbuni, omul care asigură funcționarea aparatului de gătit sau de încălzit. În ochii gospodinei nu există, între el și furnizorul de păcură, electricitate, gaz sau orice alt mijloc de a produce căldură, nici o altă diferență decît aceea a tarifelor sau a comodității materiale. Problemele politicii energetice naționale sau internaționale se situează la un alt ni-

[5] La Bordeaux nu s-au descoperit decît 3 librării „pure" din 52. Dimpotrivă, 12% din marile librării vindeau ziare cu titlu de activitate secundară și 28% din librăriile mici cu titlu de activitate principală sau secundară; 60% din debitele de cărți vindeau în egală măsură ziare.

Scanned with OKEN Scanner

vel, cu atît mai mult cu cît consumul domestic de combustibili nu reprezintă decît o mică parte a consumului total. *Mutatis mutandis*, același lucru se întîmplă cu atitudinea publicului față de librar. Librarul este omul care furnizează lectura. Cum lectura, pentru o mare majoritate, o constituie ziarul, librarul nu se deosebește în mod esențial de negustorul de ziare.

Cînd vorbim de librărie, ne aflăm deci în prezența unui concept fluid și variabil care înglobează fenomene disparate, între care nu există puncte de comparație. La aceasta trebuie să adăugăm ceea ce am putea numi straturile arheologice ale cuvîntului, căci nu există vocabulă care să nu aibă o anumită memorie semantică, iar cea a cuvintelor care se raportează la literatură este cu precădere durabilă. Să nu uităm că librarul a apărut înaintea tiparului și că, la o dată relativ recentă, apariția editorului i-a smuls cea mai mare parte a responsabilităților sale, lăsîndu-i-o pe cea mai puțin spectaculară, dar și cea mai de temut.

Se vede, prin urmare, că situația librarului e departe de a fi elucidată. Înțelegem acum cîteva din rațiunile acestei ambiguități jenante pentru exersarea meseriei și dezastruoase pentru organizarea profesiei. Fie că e vorba de autorități, fie că e vorba de public, librarul este întotdeauna definit în cetate prin raportare la probleme care nu-l privesc personal, în cadrul cărora el nu este decît un *dat* și nu cel mai important. Negustor de hîrtie imprimată, distribuitor de informații și cultură, furnizor de lectură, — toate i se potrivesc librarului, dar nimic nu e suficient spre a-l defini.

Probabil că nu s-a încercat niciodată o definiție a librarului avînd ca punct de plecare cartea și, dacă acest lucru nu s-a înfăptuit vreodată, este pentru că nu se știa exact ceea ce era o carte, presupunînd totuși că o carte va fi fost întotdeauna același lucru. Singura definiție eficientă a cărții este aceea care ține seama de folosința ei și care se bazează pe comunicarea literară sau funcțională, așa cum am descris-o la începutul acestui studiu*.

---

* Autorul se referă la cap. II din cartea *La Révolution du Livre*, intitulat *Les fonctions du livre*, capitol în care insistă îndeosebi asupra tipurilor funcționale de carte, raportate pe de o parte la criteriul lecturii, pe de altă parte la criteriul informației și comunicării: *Le livre-objet*, *Le livre fonctionnel*, *Le livre littéraire*.

Cititorul interesat se va adresa acestor paragrafe *(N.T.)*.

Așadar, iată cît este de nedrept să definim librarul prin simpla acțiune de vînzare a cărților. Librarul vinde cărțile pentru că trebuie ca cineva să acopere cheltuielile de fabricare și de distribuire, ca și retribuția serviciilor îndeplinite; dar ne-am putea imagina cu ușurință sisteme în care cartea ar fi gratuită și în care librarul nu ar fi altceva decît ceea ce este el în realitate; unul din intermediarii opiniei literare cu fața spre producție, un seismograf al poducției literare, menit să înregistreze *opinia*.

Librăria și mediul social

Trebuie totuși să admitem că, din punct de vedere tehnic, librăria este un comerț cu amănuntul. În această calitate, ea este supusă legilor economice care guvernează comerțul, dar exclusiv în această calitate. Cartea este altceva decît un produs condiționat, iar distribuirea lecturii altceva decît o prestare de serviciu[6]. În aceeași *Lettre sur la librairie*, în care Diderot amintea că o stofă nevîndută păstrează ceva din valoare, în timp ce o carte nevîndută și-o pierde în întregime, el scria, de asemenea, aceste cuvinte care nu sînt mai puțin clarvăzătoare: „O producție literară nu este ca o mașină prin a cărei punere în mișcare se constată efectul, sau ca o invenție ce se poate verifica în sute de feluri și nici ca o taină al cărei succes este pus la încercare. Chiar succesul unei cărți excelente depinde de o infinitate de împrejurări raționale sau bizare pe care cel mai perspicace simț uman tot nu ar reuși să-l prevadă“[7].

Se pun astfel cele două probleme caracteristice librăriei, care fac din ea un comerț diferit de toate celelalte: problema selecției și problema stocului. Cum să discerni, dintr-o producție supraabundentă, ceea ce va fi vandabil, înainte ca produsele nevîndute să greveze asupra echilibrului întreprinderii, și cum să dispui, în același timp, de un stoc sufi-

---

[6] Am dezvoltat materia acestui capitol în cursul unei comunicări la cel de-al XXX-lea Congres național al librăriilor din Franța (Paris, UNESCO, 1964) sub titlul *L'adaptation de la librairie au milieu*.

[7] D. DIDEROT, *op. cit.*, p. 15.

cient pentru a permite publicului să-și exercite libera alegere? Aceasta este dilema librarului. El o poate evita devenind agentul de vînzare fără responsabilitate al unor mari case editoriale sau de distribuire a cărții, dar în acest caz încetează de a mai fi librar. Se poate, de asemenea, refugia în comerțul valorilor sigure, distribuite unui public limitat; în schimb se privează de ceea ce este mai viu în profesia sa, se condamnă singur la mediocritate și stagnare. Sau, dimpotrivă, poate îndepărta de comerțul său amenințarea stocului ce lîncezește, simulînd jocul speculativ al noutății; joc periculos care presupune o reînnoire constantă a clientelei. Căci, se înțelege, cititorii rămîn credincioși propriilor lor descoperiri și a nu continua o carte, un autor sau un gen, înseamnă a elimina publicul care le-a creat succesul.

Și acum să revenim la natura nedefinibilă a cărții. Se povestește că, undeva, într-o țară, i s-a oferit unui bătrîn general ce ieșea la pensie o ediție rară și prețioasă a unei cărți vechi. Respectabilul militar a examinat-o o clipă și a exclamat: „O carte? Nu trebuia să vă osteniți, mai am una acasă!".

Această anecdotă ilustrează într-o manieră hazlie diferența specifică ce există între carte și celelalte produse de consum, între lectură și celelalte servicii. Cînd măcelarul vinde carne, cînd mecanicul repară o mașină sau cînd negustorul de parfumuri laudă virtuțile unui săpun, ei captează interesul tuturor celor care mănîncă, care se deplasează sau care se spală, adică aproape totalitatea contemporanilor lor. Cînd librarul vinde o carte, el nu captează decît interesul acelora dintre contemporanii săi pentru care respectiva carte înseamnă ceva. Cu mici deosebiri de comoditate sau de agrement, o bucată de carne poate înlocui o alta și același lucru se întîmplă cu o mașină sau un săpun. Dar o anume carte nu va putea înlocui niciodată o altă carte, iar actul lecturii este o aventură particulară, individuală, care nu poate fi nici reprodus, nici înlocuit, nici imitat.

În concluzie, punerea în vînzare a unei cărți nu se aseamănă cu aceea a unui alt produs. Ea exclude publicitatea de tip tradițional. Cel care vrea să vîndă o bucată de săpun pune afișe pe stradă, căci el se adresează, în principiu, tuturor. Randamentul publicității sale trebuie calculat în funcție de numărul indivizilor ce iau contact cu aceasta. Dimpotrivă,

Scanned with OKEN Scanner

o carte dată nu se adresează decît unui grup definit în ceea ce privește gusturile sale și totodată nedeterminat în compoziția, în situația sa socială, în repartizarea geografică. Dacă, în acest caz, se apelează la afișe, randamentul unei astfel de publicități este, prin forța lucrurilor, derizoriu, în raport cu cheltuielile angajate, întrucît acestea nu se calculează în funcție de totalitatea persoanelor avizate, ci în funcție de acea fracțiune imprevizibilă asupra căreia cartea poate suscita interes.

Programarea editării permite, desigur, selecționarea unor mase importante de cititori specializați și justifică un anume tip de publicitate colectivă. Dacă s-ar extinde însă același sistem la nivelul întregii acțiuni de editare, ar trebui să se renunțe la selecție, la indispensabila selecție care constituie, așa cum am arătat, riscul fundamental, dar și garanția vitalității, a puterii creatoare a acțiunii de editare. Publicitatea într-o librărie nu poate fi decît selectivă și orientată spre un public bine definit. Acest lucru înseamnă, în definitiv, că programarea, periculoasă la nivelul editării, devine necesară la nivelul librăriei. Fapt pentru care librăria „de cameră", clubul de cărți sau împrumutul „din mînă-n mînă" sînt concurenți de temut pentru librăria de tip tradițional. În adevăr, aceste diverse tipuri de vînzare prospectează pături de public deja reperate, identificate și în nici un caz anonime.

Dintre toți oamenii cărții, singur librarul se află în contact direct cu cititorul. El este, într-un fel, antena sensibilă a mecanismului. Așa cum combatantul din prima linie, în timp ce execută ordinele comandamentului, îl informează pe acesta asupra terenului și adversarului, asupra propriilor sale nevoi și asupra desfășurării luptei, contribuind astfel la elaborarea ordinelor pe care va trebui să le execute ulterior, tot așa librarul, în timp ce servește ca agent de execuție al producătorului literar, trebuie să îndeplinească și rolul de ghid și consilier al acestui producător. Raionul de noutăți al magazinului este bancul de probă care trebuie să-i permită lui, dacă nu să extragă aspectul istoric al literaturii — muncă de lungă durată care ține de resortul criticii — cel puțin să determine în cadrul producției literare ceea ce este viabil și să tragă de aici consecințele. A contura, pe baza reacțiilor urmărite la primii cititori, imaginea a ceea ce poate supraviețui, apoi a-i regăsi în masa publicului pe ceilalți

Scanned with OKEN Scanner

cititori (cititorii de fond, mai bine zis, ce succed firesc pe cititorii de șoc), care așteaptă această producție elaborată, — iată două importante preocupări care trebuie să dirijeze politica librarului și în special adaptarea sa la mediu.

O librărie se organizează și se administrează în diverse chipuri, avînd în vedere că poate fi vorba de librăria „de ocazie" dintr-un mare oraș, de librăria „cu de toate" dintr-un sat, sau de librăria „de serviciu" a unui mare ansamblu. În toate aceste cazuri însă librarul trebuie să se plieze unei triple necesități: să-i descopere pe eventualii cititori în marea mulțime care-l înconjoară, să fie prezent pe traseele vieții lor de fiecare zi și să suscite în ei răspunsul care să ducă la stabilirea dialogului literar.

Librarul de mîine nu-și va putea permite să rămînă în prăvălia sa și să-și aștepte aici clientul. Cu voie sau fără voie, el va trebui să devină unul din animatorii culturali ai mediului în care trăiește: sat, cartier sau întreprindere. E o sarcină care, în zilele noastre, nu mai ține de mijloacele individuale. E dreptul legitim al librarului să beneficieze de îndemnul și sprijinul întregii autorități a colectivului de editare a cărții. El are dreptul să ceară conștiinței publice, în favoarea cărții, beneficiul acelorași infrastructuri de care dispun celelalte mijloace de comunicare și tehnici artistice de masă — cinema, radio, televiziune. În acest sens, sociologul timpului liber *(loisir)*, Joffre Dumazedier scrie: „Distribuirea cărții trebuie să se transforme într-o cucerire permanentă: astfel, forțele ostile lecturii riscă să învingă datorită puternicelor lor mijloace de publicitate. Editorii și librarii au datoria să folosească, pentru răspîndirea cărții, mijloacele de comunicare de masă pe care le utilizează producătorii și distribuitorii de filme"[8]. Vom merge și mai departe și vom spune că editorii și librarii au datoria să descopere ei înșiși noi tehnici de prospectare și vînzare. Procedeul *porte-à-porte*, distribuitorul automat, ancheta participantă, clubul de lectură și încă multe alte procedee oferă o întreagă gamă de mijloace de acțiune, între care se poate opera alegerea, pe baza exigențelor mediului și a intențiilor distribuitorului.

---

[8] J. DUMAZEDIER, *Vers une civilisation du loisir?*, Paris, 1962, pp. 175—203.

Scanned with OKEN Scanner

Căci, trebuie, într-adevăr, să existe exigențe și intenții conștiente unele de celelalte. Difuzarea lecturilor — distribuire și consum — nu este o operație neutră, ci un gest militant care se bazează întotdeauna pe o ideologie, chiar dacă nu este vorba decît de o ideologie culturală. Să nu uităm că prozelitismul metodic în Anglia, didactica raționalistă în Franța și propaganda marxistă în U.R.S.S. au fost, la origine, unele dintre cele mai mari reușite ale culturii livrești.

Librarul trebuie să se considere deci un agent de acțiune culturală permanentă, care nu și-a încheiat socotelile cu cartea în momentul în care ea a fost vîndută. Intervine aici celălalt difuzor de lectură, bibliotecarul. În această lucrare nu s-a vorbit deloc despre biblioteci, întrucît situația lor e și mai puțin cunoscută. În majoritatea țărilor, biblioteca abia începe să se elibereze de tradiție — de tradiția care încearcă să facă din ea mai degrabă o punte de conservare decît una de consum.

Statisticile cele mai recente ne permit totuși să notăm că lectura în biblioteca publică este dezvoltată în special în țările care sînt, în egală măsură, mari consumatoare de carte de librărie. Acest lucru dovedește că cele două moduri de difuzare, departe de a fi concurente, sînt complementare. Ele au aceleași servituți și aceleași exigențe. A implanta biblioteci publice într-o țară sau într-un mediu social unde nu există circuitele culturale necesare schimbului literar, este la fel de iluzoriu ca și atunci cînd s-ar înființa librării care să pună în vînzare cărți concepute într-un alt univers. Dar bibliotecile și librăriile pot coopera pentru crearea condițiilor de schimb.

Un teren dintre cele mai favorabile unei asemenea cooperări este acela al lecturii la locurile de muncă. Începe tot mai mult să se descopere importanța capitală a bibliotecii de întreprindere în dobîndirea conștiinței culturale a lumii muncitoare. Biblioteca de întreprindere nu este socialmente eficientă decît în cazul în care crearea și administrarea sa emană din voința însăși a muncitorilor; pe de altă parte, ea nu devine satisfăcătoare din punct de vedere cultural decît dacă lucrează

în permanentă legătură cu librăria și cu instructorul cultural, fără să suporte însă nici presiunea comercială a uneia, nici presiunea didactică a celuilalt.

Ne aflăm, așadar, în fața unui echilibru greu de menținut, dar, cum cartea este o „mașină de citit", nu ne putem aștepta la altceva. De la eliberarea pe care ele, mașinile, ne-o propun, la robirea pe care ne-o pot impune, o simplă nuanță ar fi suficientă pentru ca axul balanței să se încline periculos.

Scanned with OKEN Scanner

II. ESEURI PROBLEMATICE

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURĂ ŞI SUBLITERATURĂ

— Conferinţă şi dezbatere publică —

(Littérature et sous-littérature,
în „Bulletin du Séminaire de Littérature générale"
Fasc. X, ILTAM, 1961—1963)

Scanned with OKEN Scanner

CORRIDO-UL MEXICAN*

Expunere de R. Escarpit

Vă voi prezenta astăzi un subiect care, în mod normal, ar fi trebuit plasat spre sfîrșitul seriei, căci se referă la secolul al XX-lea: este vorba de *bocetul popular mexican sau „corrido"*. Mărturisesc că expunerea va fi improvizată, întrucît n-am avut timp să o repregătesc: am prefigurat-o acum zece sau doisprezece ani, și, vă asigur, este o experiență interesantă pentru mine să o refac. Mi-am revăzut hîrtiile și am recitit articolul dispre corrido-ul mexican pe care l-am scris în 1948 și publicat în „Iberia" din iunie 1948 (revista se numea atunci „Buletinul Institutului de Studii Iberice din Bordeaux"). Recitesc cu oarecare melancolie acest articol, căci constat două lucruri; primul este că problema corrido-ului mexican nu a evoluat deloc, iar sursele de care dispuneam atunci rămîn încă valabile. Iată aici o lucrare despre această problemă, a lui Vincente T. Mendoza, care

---

* Extras din Fascicolul X, purtînd titlul *Littérature et Sous-littérature*, care reunește mai multe expuneri, urmate de dezbateri publice (universitare), pe următoarele teme: *Chei pentru Vise și Bestiarii* (de BURGUIÈRE); *Literatură și subliteratură în Evul Mediu* LEFÈVRE); *Corrido-ul mexican* (R. ESCARPIT); *Problema literaturii chineze* (HERVOUET); *Petöfi și poezia populară maghiară* (TURBET-DELOF); *Starea romanului francez în secolul al XIX-lea* (P. ORECCHIONI). Ar fi fost desigur interesant să antologăm în versiunea românească și alte subiecte dezbătute în „Bulletin du Séminaire de Littérature générale" sub egida ILTAM, dar în cazul temei de față — Literatură și subliteratură — cea mai largă intervenție a sociologului francez intervine în exegeza *corrido*-ului mexican pe care sociologul bordelez l-a aprofundat *in vivo* cu ocazia ședерii sale ca profesor de limba și literatura franceză în Mexic (1945—1947). Nu întîmplător, el a propus și a condus, la Universitatea din Bordeaux, o asemenea dezbatere *(N. T.)*.

este mexican. Volumul a fost editat cîndva de Universitatea din Mexico, iar acum este reeditat periodic de *Fondo de Cultura Economica de Mexico*. Titlul său: *El Romance español y el Corrido Mexicano*. Este un studiu foarte amănunțit, mai mult muzical decît literar, care încearcă să demonstreze filiația dintre romanța spaniolă și corrido. Pe lîngă aceasta, există o altă lucrare, a lui Daniel Castañeda, mai puțin detaliată, dar care studiază într-o manieră completă forma și poetica corrido-ului. În afara acestor cărți și a altor două sau trei mai puțin importante, nu există nimic.

Cea de-a doua constatare melancolică se referă la faptul că îmi făcusem multe iluzii asupra corrido-ului, de la care trebuie acum să abdic oarecum. Dar, înainte de a-mi critica propriile idei, e necesar să vi le expun și să vă arăt ce este, de fapt, corrido-ul. Desigur, indicația o voi face numai din punct de vedere literar: despre muzica corrido-ului, s-ar putea face o întreagă serie de prelegeri, dar ar fi mult prea mult pentru astăzi ... Ce este, deci, corrido-ul? Să spunem adevărul adevărat: nu se știe nimic în afară de faptul că există. Se știe că el există de pe la mijlocul secolului al XIX-lea. Forma sa este, dealtfel, extrem de simplă: o strofă de patru versuri, cu patru accente și opt silabe, tipul de strofă populară. Cît despre rimă, aceasta nu ridică mari probleme, fiind, să zicem, aproximativă. I s-au găsit și alte caracteristici formale: s-a spus că s-a numit „corrido" deoarece nu avea refren. Din păcate, aș putea să citez cîteva zeci de corrido-uri, dintre cele mai tipice, care au refren. S-a mai spus (chiar eu am gîndit așa cîtva timp): corrido-ul se caracterizează printr-un anume tip de subiecte, el nu tratează decît subiecte cu un caracter mai mult sau mai puțin epic. Eroare: există corrido-uri care nu sînt nici măcar narative. Se cunosc corido-uri recente, care au versuri de douăsprezece silabe. Cît despre teme, sînt unele care tratează evenimentele Independenței mexicane, dar cea mai importantă perioadă se situează la începutul acestui secol, în timpul Revoluției, și apoi în epoca noastră.

Cum se prezintă corrido-ul la ora actuală? Este o melodie cîntată la colț de stradă, în tîrg, în sat, colportată sub forma unor foi grosolan tipărite sau — mai recent — sub formă de discuri. Unele foi de acest gen aveau, cîndva, ilustrații foarte

frumoase: unul din graficienii cei mai populari de la sfîrșitul secolului trecut, Poseda, era un ilustrator de corrido.

Originea corrido-ului? Vă voi lămuri în cîteva cuvinte. Acum douăzeci de ani, cînd am descoperit corrido-ul în Mexic, am fost șocat auzind că era moștenitorul direct al acelui *romance* spaniole. Citisem cîțiva *romance* spanioli, dar stilul și atmosfera lor nu corespundeau deloc corrido-ului mexican.

M-am alertat pur și simplu citind în cartea lui Vincente Mendoza că faimosul *corrido despre Doña Elena* își afla originea în *Romance-ul lui Bernal Francès*: în realitate, sursa lui este un fapt divers mexican; am insistat mult asupra acestui punct de vedere în articolul meu din „Iberia". Dar acum, recitindu-l, îmi fac autocritica cu oarecare melancolie: cred că am mers prea departe cu afirmația că acest *corrido* este în întregime autohton. Printr-o judecată mai profundă, vom realiza că este, de fapt, o moștenire spaniolă, o adaptare, și chiar o adaptare recentă. Am să vă spun ceva: dacă putem califica cu certitudine drept subliteratură o mare parte din corrido-uri, mă îndoiesc că, la origine, corrido-ul însuși este subliteratură. În realitate, ca multe alte elemente de artă populară, el are mai degrabă o origine aristocratică: vreau să spun că autorii de corrido-uri (în general anonimi) sînt oameni deosebit de instruiți. Am în colecția mea corrido-uri foarte amuzante aparținînd lui San Andrès Tuxtla, statul Vera-Cruz: autorul lor, aproape unic, este un om foarte erudit, cultivat, care *își impune* tonul popular. Ceea ce a devenit popular în corrido este întrebuințarea ce i-a fost dată: originea lui însă — îmi fac *mea culpa* în legătură cu acest subiect — nu este cu adevărat populară.

Acestea fiind zise, vom examina, cu îngăduința dumneavoastră, corrido-ul și diversele sale caracteristici. În primul rînd, tema: este, poate, cel mai amuzant subiect. Tema, fiind de fapt viața cotidiană, este nesfîrșită. Iată cîteva exemple: există corrido-ul local, ca cele ale poetului mai sus amintit, San Andrès Tuxtla. Acest gen de corrido tratează probleme cotidiene, precum iluminarea publică din Comoatepec sau meciul de fotbal pe care echipa lui San Andrès Tuxtla l-a pierdut în 22 decembrie 1946. Iată un prim tip de corrido. Există, de asemenea, corrido-ul pe mari teme naționale, precum *Corrido del servicio militar obligatorio*. El se

compune din trei mișcări: prima mișcare, „O, ce durere, tinerii se duc"; a doua mișcare, „O, războiul este înfiorător"; a treia mișcare, „Dar trebuie apărată țara mexicană". După cum vedeți, totul este perfect organizat, nimic nu ține de naiv.

Iată totuși ceva cu înclinații spre naiv, un corrido tradițional. În *Winter's tale* de Shakespeare, găsim personajul unui negustor de balade, numit Autolycus: cînd își desface marfa, el strigă în gura mare noutățile, precum un vînzător ambulant de ziare: regăsim personajul într-un corrido mexican: *un copil se naște vorbind* („un niño nacio hablando"). Ni se dă chiar data evenimentului: Zaragoza, statul Oaxaca, 29 august 1947. Iată deci un al doilea tip de corrido: evenimentul mitic.

Un alt tip, foarte tradițional și răspîndit: corrido-ul moralizator. Am unul aici, despre tinerele fete de astăzi, care poartă rochia prea scurtă. El este ilustrat și destul de prost ilustrat, dar corrido-ul, după cîte se știe, nu prin ilustrații excelează. Tot așa, în acele documente poetice oarecum similare numite *canard(s)** din Franța secolului al XIX-lea, s-a descoperit o gravură pe lemn care ilustra și reîntoarcerea rămășițelor pămîntești ale lui Napoleon de pe Sfînta Elena, și descoperirea nu știu cărei insule de către căpitanul Cook dar și plecarea proscrișilor în 1871.

Mai există și corrido-ul de circumstanță. În general, el este compus de oameni cultivați, care știu bine ce fac. Cunosc acest lucru, întrucît eu însumi am compus unul, dar nu-l voi cita pe acesta: prefer să-l dau ca exemplu pe acela al soției unui universitar mexican, bine cunoscut, Isabel Villaseñor. Corrido-ul, *Los Succesos de Bogota*, povestește unele episoade ale răzvrătirilor ce au avut loc la Bogota, în Columbia, în aprilie 1948: s-a întîmplat ca, în momentul acestei insurecții, să se fi aflat acolo o expoziție de picturi mexicane. Întregul Muzeu mexican de Arte frumoase era prezent sub direcția lui Fernando Gamboa, înalt funcționar la Ministerul

---

* *Canard* denumește în franceză o scurtă povestire populară cu caracter în general absurd și care — tocmai de aceea — „difuzează" uneori false știri. După cum aflăm din *Dictionnaire Littré* (Editions universitaires, 1963, p. 169) Balzac definea astfel acest termen: „*Nous appelons un canard... un fait qui a l'air d'être vrai mais qu'on invente*" (BALZAC, *Illusions perdues*, II — *N.T.*).

Artelor și Culturii. Toți s-au temut un moment pentru pînzele mexicane: corrido-ul relatează aventura acestor pînze la Bogota și veți regăsi în el nume foarte cunoscute, printre care cel al lui Don Jaime Torres Bodet, pe atunci ministru al Educației Naționale și ulterior director al UNESCO. Sînt însă și nume mai modeste, întrucît orice dataliu ne este prezentat: aflăm astfel că sergentul se numea Nestor.

În sfîrșit, enunțăm tipul cel mai răspîndit de corrido, cel care relatează un fapt divers. Acesta este, în fond, adevăratul corrido, căci corrido-ul nu este altceva decît o formă de jurnalism. El se sprijină pe un fapt real, mai mult sau mai puțin eronat, mai mult sau mai puțin transformat de o imaginație epică și, în unele cazuri, de întîlnirea cu unele povestiri de tip perfect tradițional. Iată unul pe care-l găsesc admirabil: *Un hijo qui devoro a su madre*. El conține o strofă pe care o încredințez meditației dumneavoastră.

La probe anciana, señores,
La que mastico en sus dientes
El infame matricida *.

Aveți, de asemenea, corrido-ul fiului degenerat ce și-a ucis mama cu un foc de pistol, corrido-ul paricidului etc ... În orice ziar mexican, există cel puțin o pagină consacrată acestui gen de știri.

În articolul din „Iberia" de care vă vorbeam mai înainte, alesesem, ca tipuri de corrido, următoarele cinci: *Corrido de Doña Elena*, pentru care vă voi reține mai mult timp atenția, *Corrido de Rosita Alvirez*, *Corrido del hijo disobediente*. *Corrido de los dos hermanos*, *Corrido de Juan Charrasqueado*. Iată temele: voi vorbi mai întîi despre *Corrido de Elena*, asupra căruia vom reveni, deoarece este, poate, cel mai interesant. Soțul Elenei este absent, ea își așteaptă iubitul și soțul află acest lucru; el vine și, imitînd vocea amantului, spune: „deschide-mi poarta". Intră și o ucide pe Elena. Puțin timp înainte, soțul îl ucisese într-o ambuscadă și pe

---

* Bătrîna cea săracă, dragii mei,
Pe care-a mestecat-o între dinți
Infamul matricid, băiatul ei.

N.B. Încercăm, în cele ce urmează, să oferim cititorului o versiune poetică relativ apropiată de fizionomia stilistică a genului *(N.T.)*.

iubit. *Corrido de Rosita Alvirez* se petrece în 1900. Rosita moare la un bal: ea se duce la bal și, acolo, îl insultă pe al său *novio* *, refuzînd să-i acorde un dans. În această situație, el nu are decît o soluție: își scoate pistolul și o omoară. Totul se termină cu o „morală" extrem de curioasă. Cel mai frumos, cel mai poetic dintre corrido-urile mexicane, este, poate, *El desobediente*. Iată începutul:

Un domingo estando errando
Se encontraron dos mancebos
Me tiendo mano a sus fierros
Como queriendo pelear ...**.

După cum vedeți, este o poezie extrem de simplă și de pură. Un foarte frumos fapt divers: doi băieți se bat, tatăl lor sosește și ordonă: „nu vă bateți". Unul din băieți răspunde „pleacă, tată, de aici, sau te voi ucide". Atunci tatăl ripostează: „fiule, pentru ceea ce ai spus, tu vei muri". Fiul va fi ucis și iată-i ultimele dorințe: „să nu mă îngroape în pămînt sfînt, să mă îngroape în pămînt de pășune în care să mă calce vitele, cu o mînă în afară înălțînd o inscripție ce va spune: Felipe a fost un nenorocit". Muzica e, de asemenea, frumoasă; autorul necunoscut.

Los dos hermanos este tot un fapt divers. Doi frați care se înțelegeau bine, se ceartă din cauza unei femei, *mala mujer*. În timpul unei serbări, unul din frați îl sfidează pe celălalt: „Pentru ce faci asta?". — „Această femeie a fost a mea". — „Nu știam", răspunde fratele. Nu-i rămîne de făcut decît un lucru: ucide femeia. Apoi cei doi frați ies împreună: se aud focuri de armă și ei cad în pragul porții: s-au ucis reciproc.

Iată, în sfîrșit, foarte recentul, *Corrido de Juan Charrasqueado*; el datează de după 1945. Juan Charrasqueado fusese iubit de toate femeile pînă în ziua în care soții și frații neliniștiți i-au dat un ultim avertisment: „Atenție, astăzi nu

---

* În original, în spaniolă; *novio*: logodnic, mire *(N.T.)*.

** Duminică-n plimbare la șosea
Doi gorobeți se întîlniră.
Uitîndu-și mina pe pistoale,
Cu chef de harță se priviră.

te arăta". El merge, totuși, la „cantină", iar acolo este atacat și omorît. Sfîrșitul este minunat:

Ya creció la milpa con las lluvias en el potoero
Y las palomas van volando al pedregal,
Bonitos toros llevan hoy al matadero
Y buen caballo va montando el caporal*.

Este o imagine magnifică a cîmpiei mexicane.

În toate aceste corrido-uri, tema este întotdeauna un fapt divers: aș vrea, în acest sens, să deschid o mică paranteză referitoare mai ales la istoria *Doñei Elena*. Am descoperit douăzeci de versiuni diferite ale acestui corrido. Iată faptele reale: există în Mexic o localitate numită Plan de Barrancas, în regiunea Guadalajara. E un lucru cert că la Plan de Barrancas, un francez, vechi soldat al armatei lui Bazaine, a fost ucis de un soț gelos. Din acest fapt divers a rezultat un corrido: totul este exact, adevărat, inclusiv numele vecinilor; este forma cea mai autentică a corrido-ului. Numai că acest corrido se întîlnește cu un *romance* în care este vorba de un oarecare Bernal Francès: personajul nu este francez, „Francès" e numele său. Dar francezul din faptul divers mexican se va identifica încetul cu încetul cu acest om, cele două istorii se vor amesteca și, la un moment dat, *La venganza de Bernal Francès* (este titlul *romance*-ului) se contopește complet cu corrido-ul. Acesta din urmă străbate toată America Latină, motiv pentru care îl regăsim pretutindeni. Rămîn niște detalii ce vin din Mexic, care altundeva, nu mai au sens: spre exemplu, numele de Plan de Barrancas. Forma aceluiași corrido cîntat în Nicaragua face din acest nume de localitate un substantiv comun: *el plan de un barranco*, ceea ce nu înseamnă mare lucru. Nu am timp să intru în detalii, dar vedeți la ce s-a ajuns: faptul divers există, din el a rezultat un corrido, cu toate precizările, numele și datele. Apoi faptul divers a fost uitat. Într-un mare număr de cazuri, corrido-ul a fost asimilat cu o istorisire venind din Spania, cu o muzică

---

* Dar, după ploi, porumbul crește
Spre stînci, un stol de păsări se topește,
La abator merg tauri barosani
Și caporalul pe-armăsar se-mpintenește.

de origine tot spaniolă: el este întrucîtva produsul unei încrucișări.

Ceea ce este mai interesant, sînt caracterele generale ale poeziei așa-zise populare pe care le regăsim nu numai în corrido, dar și în bocetul sau balada fiecărei țări. Este ceea ce în spaniolă s-ar putea numi *despedida*: un corrido trebuie să se termine într-un anume mod. Arta populară nu agreează sfîrșiturile abrupte. Și, atunci, corrido-ul se termină prin cîteva versuri în care poetul își ia rămas bun de la auditorii săi. În aceste *despedidas* regăsim deseori aluzii la „steaua orientului": ceea ce nu ține de domeniul naivului, ci pare mai degrabă împrumutat din basmul oriental (s-au spus tot felul de povești în cursul nopții, luceafărul apare și e momentul de rămas bun, căci istorisirile încetează odată cu zorile). Am impresia că este vorba de un orientalism recent importat, ce-și află, probabil, originile în veacul al XVIII-lea spaniol, odată cu descoperirea celor *O mie și una de nopți*.

Corrido-ul comportă, de asemenea, o introducere obligatorie. Ea este, în general, foarte simplă și furnizează detalii asupra locului, datei, martorilor ce garantează autenticitatea istoriei. Detaliile ne sînt date tocmai pentru sporirea credibilității. Astfel, în corrido-ul „copilului care s-a născut vorbind", se dă cu exactitate data miracolului. Datorită acestui mic detaliu, în aparență secundar, ansamblul istoriei poate dobîndi un aer credibil. Din punct de vedere al esteticii literare, remarca îmi pare deosebit de importantă: pentru ca o istorie să ne impresioneze, ea trebuie să aibă un aer posibil, iar data care ni se propune este tocmai mijlocul prin care se creează această credibilitate.

Povestirea însăși comportă caracteristici analoage. Corrido-ul relatează cele mai mici detalii, oprindu-se chiar la cuvintele pronunțate. *Corrido de Doña Elena* este, în această privință, remarcabil: aflăm cuvintele bărbatului ce-și surprinde nevasta, răspunsul femeii, ultimele vorbe ale soțului înainte de a o ucide, apoi calibrul armei ucigașe. Acest detaliu referitor la armă este foarte frecvent în corrido-uri.

Alt fapt important: morala corrido-ului este o morală cu totul particulară. Vorbesc acum de corrido, ca produs tipic mexican, de *corrido ca fapt divers*; vom vedea exact diferența dintre acest corrido și corrido-ul spaniol. Morala

Scanned with OKEN Scanner

este una populară, simplă. Remarcăm aici, ca, dealtfel, în multe texte populare, prezența unor sentimente bune, cu alte cuvinte, a bunului simţ caracteristic literaturii populare: trebuie să purtăm veşminte decente, să nu ne rujăm, să nu bem, să ne respectăm părinții etc. În cazul Doñei Elena, mama sa o avertizează: „Nu te duce la bal". Aflînd de uciderea ei, prima sa grijă este să afirme: „Ți-am spus-o, dacă nu te-ai fi dus la bal, nu te-ar fi ucis". Dar, dincolo de acest prim aspect, adevărata morală pare să fie cu totul alta; ea este, după părerea mea, specifică corrido-ului mexican. Corrido-ul recunoaşte un tip de justiție, o justiție care nu datorează nimic principiilor abstracte. Este o justiție a existenței. Ca exemplu, voi lua cazul Rositei Alvirez: *Corrido de Rosita Alvirez*, pornit de la un fapt divers, a interferat un corrido spaniol, *Corrido de Delgadina*, care are ca temă dragostea incestuoasă. În *Delgadina*, tatăl e îndrăgostit de fiică; ea îl refuză, el o ucide. Rosita Alvirez l-a insultat pe al său *novio*, refuzîndu-i dansul: provocarea sa nu este de aceeași natură, (ca și crima, dealtfel), dar corrido-ul mexican a reluat morala *romance*-ului spaniol.

Delgadina ya está en el cielo
Dandole cuentas al Creador,
Y el rey su padre
Con el demonio mayor*.

Iată morala mexicană, inspirată din versurile precedente:

Rosita ya está en el cielo
Dandole cuentas al Creador
Hipolito está en la carcel
Dando su declaracion **.

---

* Urcat-a Delgadina-n cer —
Domnului i se spovedește
Iar regele și tatăl ei
Cu Scaraoschi chefuiește.

** Cînd a urcat în cer Rosita
Seamă să-i dea lui Dumnezeu
Făcu și Hipolit o scrisă
Dînd și el seamă — la bulău.

Fiecare dintre cei doi se află în fața judecătorului său; asta e totul. Iată moralitatea mexicană: nu există judecată, ucigașul nu e condamnat, el își rezolvă problema cu comisarul. Dacă totuși este cineva condamnat, aceasta ar fi mai degrabă Rosita, deoarece ea și-a disprețuit *novio*-ul, făcîndu-l să-și piardă prestigiul. Aici se află, poate, adevărata morală; ea este indicată explicit într-o versiune puțin cunoscută pe care am avut bucuria să o descopăr. Aproape pretutindeni s-ar putea face aceeași remarcă. În cazul „fiului neascultător", morala este de același tip. În *Doña Elena*, condamnarea atinge cele două personaje, soțul și femeia; este o condamnare întru totul existențială, dar nu o morală absolută. În *Los dos hermanos*, există trei cadavre, dar nimeni nu e vinovat, în afară de *mala mujer* care a ispășit deja, fiind ucisă; cît despre cei doi frați, ei nu puteau să acționeze altcumva, decît să se ucidă între ei: se cîntă un fel de bocet, cei doi frați ciocnesc paharele, apoi se omoară. Același lucru pentru *Juan Charrasqueado*, care a comis eroarea de a scandaliza populația: el este, în fond, vinovatul, iar nu cel care l-a ucis.

Un alt aspect interesant — aspectul poetic al corridoului. L-am semnalat deja cu puțin timp înainte, citîndu-vă *Los dos hermanos*. V-am citat și admirabilul pasaj din *Juan Charrasqueado* în care descoperim, într-adevăr, un tablou magnific al cîmpiei mexicane: porumbul nou care crește, taurii care merg spre abator mînați de biciul păzitorului de catîri săltînd pe un cal semeț și apoi păsările care se îndreaptă spre deșert. Este, într-adevăr, o încîntătoare reușită. Dar sînt și altele, comparabile cu aceasta: astfel, în *Juan Charrasqueado*:

Ya las campanas del santuario están doblando
Todos los ficles se dirigen a rezar
Y por el cerro los rancheros van bajando
A un hombre muerto que lo llevan a enterrar*.

Avem aici un tablou atmosferă; cîțiva preoți mexicani, defilarea oamenilor pe colină, purtînd corpul lui

* Clopotele dăngăne-n clopotniță,
La rugăciune credincioșii au plecat,
Au coborît țăranii de pe dealuri
Cu mortul care azi va fi-ngropat.

Charrasqueado și, în fund, biserica, cu dangăt strident de clopote.

Nici umorul nu este absent; putem vorbi chiar de un umor negru. Iată ce se spune relativ la Rosita Alvirez:

La noche que la mataron
Rosita estaba de suerte:
De tres tiros que la dieron
Ni más uno era de muerte!*.

Este umorul caracteristic Mexicului: niciodată răutăcios, întotdeauna de constatare. Într-adevăr, nu cunosc vreun corrido agresiv sau satiric. Există genuri populare satirice în Mexic, dar ele se situează în afara corrido-ului: spre exemplu, așa-numitele *calaveras*, un fel de epigrame-epitaf, care se trimit, de Ziua morților, prietenilor ... și altora; iată una, savuroasă, despre generalul Limon, fost ministru de război acum cîțiva ani:

El que tanto descansó en Guerra
Ahora descanse en paz **.

Să revenim la corrido. Regăsim în el și un umor de gradul doi — surîsul distant-urban, să-i zicem „domnesc" — al celui care se află mult deasupra acestor lucruri și care face corrido pentru a se amuza sau pentru că e conștient de succesul acestui gen. Unii au scris corrido-uri pentru a face pe naivii: n-aș putea spune că sînt dintre cele mai bune.

Revenim astfel la problema de viitor a corrido-ului, în legătură cu care aș vrea să vă comunic cîteva reflecții ce mi-au venit în minte mai tîrziu, după ce am publicat articolului meu în „Iberia". Las la o parte problema formei, a limbii: corrido-ul are un limbaj ce corespunde pronunției și gramaticii normale, caracteristice limbii vorbite mexicane.

---

* În noaptea-n care o mierlise
Rosita-avu baftă regală:
Din trei alice, ce-o pocnise
Doar una, ah, îi fu mortală.

** Aibă odihna toată pe lumea de apoi
Că viața-i fu hodină — în război.

Revin asupra acestui punct, care-mi pare esențial: corrido-ul se dovedește a fi cu adevărat popular prin faptul că este un gen stereotip. Mă voi explica numaidecît: în interiorul corrido-ului există creații, creații autentice. E un lucru cert faptul că printre acei „domni", autori de corrido-uri, se afla unul numit, dacă-mi amintesc bine, Victor Cordero, care a compus, prin 1946, *Juan Charrasqueado*. Era, se pare, un poet; el a inventat un subiect și a adus chiar o inovație formală, întrucît corrido-ul său este în versuri de douăsprezece silabe, în loc de opt, cum se obișnuia. Numai că, una din caracteristicile literaturii populare, este faptul că nu permite „circuit de verificare (sau întoarcere)": în literatura cultă, atunci cînd scrieți ceva, primiți, mai devreme sau mai tîrziu, un ecou critic; știți dacă opera a plăcut, pentru care motive anume, ce s-a înțeles din ea și, tocmai pe baza acestui ecou, a acestei verificări, vă confruntați uneori creația viitoare. Cîteodată poate, procedeul este periculos, dar această conștiință a publicului pe care creatorul o posedă, conștiință falsă, denaturată, poate, dar bazată pe o existență reală, constituie una din caracteristicile literaturii culte. Creatorul știe ce i se întîmplă operei sale și, în consecință, creează, avînd permanent conștiința unei colaborări cu publicul (deși acesta este văzut printr-o prismă deformată). Dimpotrivă, literatura populară este, prin definiție, ceea ce aș numi o literatură „de binefacere": cu alte cuvinte, cititorul popular, în cadrul unor structuri sociale precum cele din Mexic, nu are nici un mijloc de a parveni la creator — doar dacă acest creator nu este cumva cerșetorul orb de la colțul străzii. Nenorocirea e că aceste corrido-uri nu sînt compuse de cerșetori lipsiți de vedere, ci de oameni care cunosc muzica și prozodia. La origine, corrido-ul nu este atît de naiv precum credeam la început. Dar, odată lansat, corrido-ul va avea soarta oricărei literaturi „de binefacere"; această soartă este stereotipia. Odată ce prototipul a reușit, el este reprodus la infinit, în lanț; se reface perpetuu același model, după aceeași rețetă. Există un tip modern de literatură „de binefacere": cinematograful. După cum bine se știe, cînd se obține o peliculă reușită despre un anume subiect, se mai trag după aceea două, trei, patru, cinci benzi ce exploatează aceeași temă. Remarcați că procedeul e folosit chiar de editorii „culți": cînd editorul Julliard a constatat succesul

Scanned with OKEN Scanner

cu Françoise Sagan, el a încercat să obțină o nouă reluare a lui *Bonjour Tristesse*; din fericire, Françoise Sagan era prea inteligentă pentru a se lăsa astfel manevrată. La Editura Hachette, înregistrîndu-se o strălucită reușită cu *Major Thompson*, i s-a adăugat, ca urmare, *Les secrets du Major Thompson* și, din fericire, Daninos a avut înțeleapta inspirație să refuze o a treia reluare, care i-a s-a cerut, dealtfel. Cazul corrido-ului se apropie mai degrabă de cel al edițiilor de cărți populare. În fața succesului lui *Juan Charrasqucado*, Victor Cordero a compus imediat o urmare: *La Venganza de Juan Charrasqueado*; întrucît fusese ucis, el trebuia răzbunat! Rezultatul este lamentabil, deoarece autorul a încercat să refabrice un *Juan Charrasqueado* pe modelul celui care exista deja, fără să aducă vreo inovație. Un alt fabricant de corrido-uri, destul de cunoscut, Martin Y Malena, a scris, și, el, *El Hijo de Juan Charrasqueado*. Ni se arată că, după douăzeci de ani, în sat sosește un tînăr, bucățică ruptă din Juan Charrasqueado. Nu e greu de ghicit că acesta e fiul său, care vine să-l răzbune. Este cel de-al treilea corrido din serie și este, într-adevăr, sub orice nivel. Dar cu aceasta, lucrurile nu au luat sfîrșit. Mai rămînea o soluție: să se facă corrido-ul asasinului lui Charrasqueado. Și iată-l pe cel de-al patrulea corrido, al unui oarecare Cuco Sanchez: *Yo maté a Juan Charrasqueado*. Asistăm aici la un procedeu clasic: înălțarea și coborîrea eroului principal. Dar nu se termină totul aici, căci (iată încă o trăsătură caracteristică literaturii populare), după ce ați reluat și epuizat tema, vă rămîne soluția antitemei, adică a parodiei, a „travesti"-ului, a burlesculuí. Corrido-ul își are, și el, genul său burlesc și ca urmare, vom găsi *La parodia de Juan Charrasqueado*, obținută prin înlăturarea a tot ce era poetic în corrido-ul original și transpunerea lui în argou. Aș putea da și alte exemple: astfel, alături de *Rosita Alvirez*, există *Yo maté a Rosita Alvirez* (căci trebuie justificată fapta lui Hipolito) și *La parodia de Rosita Alvirez*. Aceste *parodias* au devenit chiar un gen autonom: există un exemplar din periodicul „Parodias", în care veți găsi parodii ale unor renumite corrido-uri din timpul Revoluției, precum *Corrido del Norte*, sau un frumos cîntec revoluționar, intitulat *la Carabina treinta-treinta*, care este parodiat aici printr-un procedeu foarte abil: se în-

locuiește „treizeci" prin „patruzeci și cinci", ceea ce răstoarnă complet rimele și versurile.

Iată, așadar, cam tot ce se poate spune despre corrido. El a ajuns să fie un gen popular, căci este utilizat și consumat în popor. Dar, la origini, mă îndoiesc că l-am putea considera ca atare. Proveniența sa este în același timp autohtonă (utilizarea faptelor diverse) și spaniolă (savantă). Avem deci, la început, o structură profund literară, a cărei utilizare însă este tipic populară; din păcate, ceea ce caracterizează literatura populară este evoluția spre subliteratură, prin repetarea și stereotipizarea, dacă pot spune așa, a formei. Iată ceea ce aveam să vă comunic despre corrido-ul mexican; subiectul, bineînțeles, nu este epuizat. Întrucît se află aici oameni competenți, mi-ar face plăcere să le aud opinia.

Discuții

N. SALOMON: Sînt convins că toată lumea a ascultat cu mult interes expunerea ta. Nu există la Bordeaux un mai bun cunoscător al corrido-ului mexican ca tine, și trebuie să mărturisesc că datorită articolului tău am făcut cunoștință pentru întîia oară cu corrido-ul. De atunci însă m-a preocupat această problemă, fapt care mă și determină să te contrazic prietenește. Sincer să fiu, m-a cam mirat concluzia ta: n-am înțeles cum tocmai tu, care faci acum sociologia faptelor literare, oferi pentru conceptul de „popular" și „savant" o definiție care nu este sociologică. Ai așezat față în față originile corrido-ului și utilizarea sa, a speciei: cred că problema este pusă fals; o literatură nu este populară sau savantă decît prin utilizarea care i se dă, iar criteriul nu poate fi decît sociologic. Nu văd ce înțelegi prin origine aristocratică.

R. ESCARPIT: Într-adevăr, o operă este ceea ce ea devine în mijlocul oamenilor care o citesc, care o consumă. Totuși, cred că trebuie să ținem seama de origine. Sau, mai degrabă, să spulberăm o veche fantomă, aceea a generației spontanee a operelor literare. O literatură populară nu se poate naște în mod spontan: ea se naște într-un mediu cult

şi apoi este consumată în diverse medii. Contrar cu ceea ce se petrece în literatura savantă, în cazul literaturii populare, producătorul şi consumatorul nu fac parte din acelaşi mediu din păcate.

N. SALOMON: Pe de altă parte, constat că ai prezentat foarte bine geneza întregii familii de corrido-uri referitoare la Juan Charrasqueado, dar că acest proces nu este numai rezultatul a ceea ce tu numeşti literatură populară. Îl regăsim la fel de bine într-o literatură cu întrebuinţare savantă sau aristocratică: parodia, burlescul sînt fenomene curente în istoria literară.

R. ESCARPIT: În cazul parodiei, a antitemei, sînt de acord. Pentru celelalte cazuri, mai puţin însă. Există în mod efectiv reutilizări în literatura savantă, dar, în această situaţie, ele constituie o veritabilă *recreare*; în timp ce reproducerea eternă a aceleeaşi istorisiri sub unghiuri diferite dar reluînd aceleaşi formule şi încercînd să reproducă aceleaşi efecte este, din păcate, una din caracteristicile literaturii populare.

N. SALOMON: Totuşi, am să fac aceeaşi remarcă în legătură cu stereotipul pe care l-ai prezentat ca o caracteristică sau o consecinţă a utilizării populare. Nu sînt întru totul de acord cu acest lucru; noi avem, în special în America spaniolă a secolului al XVI-lea, minunate exemple de formule-stereotip care se repetă ca un ritual pentru a conferi un anumit ton, un anume stil marii poezii. Prestigioşi autori au practicat această metodă, în frunte cu Lope de Vega. Cred că acest corrido nu a făcut decît să continue tradiţia liricii transmisă din Spania, o lirică bazată pe formule rituale, care se repetă la nesfîrşit şi creează o anume atmosferă. Este ceea ce găsim şi în *romance*. Cele mai mari nume ale literaturii spaniole au practicat stereotipul.

R. ESCARPIT: Sînt fericit să te aud spunînd acest lucru, care-mi pare extrem de interesant şi adevărat. Dar nu la caracteristicile formale ale corrido-ului făceam aluzie, ci la temele stereotipe, ceea ce este cu totul altceva. Vreau să spun că, dată fiind o anume istorie, o anume schemă dramatică, un anume tip de personaje, vom căuta să le utilizăm la maximum. Este un fenomen pe care-l descriu studenţilor mei, dînd ca exemplu *Scrisorile unei călugăriţe portugheze*: de-a lungul întregului veac al XVIII-lea, în Anglia în special,

Scanned with OKEN Scanner

găsim cantități impresionante de „Călugărițe" sau „Portugheze" autoare de „Scrisori". Voi nuanța deci ceea ce am spus vorbind despre temele sau personajele stereotipe. Cît despre forma corrido-ului, socot că ai perfectă dreptate.

N. SALOMON: Este și motivul pentru care anumite formule de corrido existau deja în *romance*-urile spaniole din secolele al XV-lea și al XVI-lea. M-a frapat mai înainte un detaliu; este vorba de versul final din *Hijo disobediente*:

Que me entierre en tierra bruta
Donde me trille el ganado *.

Dacă îmi amintesc bine, în articolul tău, ai explicat acest vers pornind de la panteismul indian și prezentîndu-l ca pe un exemplu al sensului teluric specific indigenilor mexicani ce se identifică cu *Tierra Madre*: conținutul emoțional este, într-adevăr, acesta, dar trebuie să-ți semnalez, pe de altă parte, că am găsit versul mai sus citat într-un *romance* din secolul al XVI-lea, originar din Peninsula Iberică, de prin părțile Austriei.

R. ESCARPIT: Motivul erorii mele îl cunoști: omul care mi-a revelat *El Hijo disobediente* este prietenul nostru Deleuze; tot el a dat această interpretare panteistă poeziei mexicane și, desigur, eu m-am lăsat impresionat de această prezentare a operei. Dar cred că ai dreptate: se întîmplă frecvent ca (iată încă o dovadă a originii savante a corrido-ului) corrido-ul sau cîntecul mexican să împrumute versuri întregi literare; astfel, în *Llorona* există (mi s-a spus) un vers din Gongora:

Ayer maravilla fui. Ahora ni sombra soy **.

Exemplul pe care mi-l propui nu mă surprinde, e chiar foarte verosimil.

N. SALOMON: Teoria mea ar fi, în mare, următoarea: cred, pur și simplu, că au avut loc fenomene de „reactuali-

---

* Culca-m-ar în pămînturi ierboase, foșnitoare
Ca să mă calce vitele-n picioare

** Ce mîndru eram ieri — și ca o floare
Dar azi nici umbra nu-mi mai stă-n picioare.

Scanned with OKEN Scanner

zare", cu alte cuvinte, vechi tipare formale venite din Spania, repetate neîncetat și devenite stereotipe, au putut servi la exprimarea unor conținuturi emoționale specific mexicane. Vorbeai de *Bernal Francès* și de problema pe care o pune în *Corrido de Doña Elena*: și în acest caz, cred că au avut loc reactualizări ale unor străvechi formule tradiționale ale *romance*-ului. Lucru care s-a produs dealtfel în istoria *romance*-ului din secolul al XVI-lea: specii care existau deja în secolul al XV-lea au fost reluate în secolul al XVI-lea pentru a exprima sentimente total diferite, în special sentimentul de ostilitate față de francezi, la epoca în care Carol Quintul îl făcuse prizonier pe François I. Ceva analog s-a petrecut, probabil, în Mexic, în momentul invaziei franceze: vechea temă din *Bernal Francès* a servit atunci pentru exprimarea anumitor sentimente față de francezi.

R. ESCARPIT: Este o variantă a ceea ce eu numesc trădare creatoare, adică reutilizarea unei teme într-un context nou.

TEATRU ŞI LITERATURĂ

(*Théatre et Littérature*,
în „Bulletin du séminaire de littérature
général", Fasc. XI, 1963—1964)

Scanned with OKEN Scanner

ESTE TEATRUL UN GEN LITERAR?

— discuţie generală —

R. ESCARPIT: Astăzi, amicul nostru Roland Mortier, profesor la Universitatea liberă din Bruxelles, a acceptat să arbitreze „finala" seminarului din acest an. Vă reamintesc că s-au ţinut trei expuneri: Noël SALOMON a vorbit despre *Comedia în timpul lui Lope de Vega, în Spania*, Henri LAGRAVE, despre *Teatrul în Franţa*, iar Jean DULCK, despre *Teatrul englez în secolul al* XVIII-lea.

Tema generală era *Literatură şi Teatru*: cu alte cuvinte, care sînt raporturile literaturii teatrale cu publicul, cu actorii, cu regizorii etc ... După aceste trei expuneri, să încercăm să ajungem în final la o concluzie.

R. MORTIER: Subiectul pe care l-aţi ales anul acesta, adică problema teatrului în raport cu noţiunea de literatură (este oare literar teatrul sau constituie el un gen aparte prin însăşi natura sa?), iată o problemă extrem de importantă şi vreau să vă spun că este chiar problema pe care intenţionez să o pun poimîine, cînd voi vorbi despre repertoriul teatrului francez în teatrul belgian *. Este o problemă de actualitate în teatrul belgian, unde se discută intens despre un teatru conceput ca operă literară care, în general, întîmpină încă de la început dificultăţi, din motive istorice şi sociologice. Dar nu vreau să anticipez. Cred că dezbaterea este mult mai generală decît am iniţiat-o noi; este vorba, de fapt, de raporturile dintre artă şi suportul ei: problema a fost pusă pentru prima dată — şi chiar dincolo de teatru — de Lessing în *Laokoon*, întrucît el a fost acela care, din cîte

---

* Conferinţă ţinută de R. Mortier, în ziua de 19 martie 1964 *(N.T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

știu, a încercat primul o clasificare, o codificare a artelor. A făcut-o nu în funcție de genuri, ci de suportul lor material; se află aici originea unei idei care, în domeniul dramatic, este adesea subsecventă: calitatea unei opere depinde de latura ideală, nonmaterială a suportului său. Poezia constituia, pentru Lessing, genul cel mai elevat, deoarece ea presupune suportul material cel mai restrîns: el poate fi absolut egal cu cel ce *zice* (poemul), pentru acțiunea aceasta nefiind neapărată nevoie de un text tipărit. Povestirea, romanul reclamă deja un suport tipărit mai considerabil; teatrul pretinde o regie, un decor, personaje. Partea materială sporește și, odată cu ea, concesiile ce trebuie făcute unui auditoriu eterogen. Mai departe, coborînd scara ierarhică, Lessing definea muzica, ce presupune instrumentație, pictura și apoi sculptura care lucrează cu marmura. Totul e să știm dacă nu cumva se află aici o teorie periculos de idealistă care sfîrșește prin a descalifica genurile în virtutea unei condiții inițiale, ce nu are, poate, nimic de-a face cu o clasificare autentică; nu avem nici un motiv să considerăm sculptura inferioară poeziei sau muzica inferioară romanului; aceasta este, pur și simplu, o chestiune de suport. Cam așa am văzut eu lucrurile, sau, cel puțin, unul din aspectele problemei. Celălalt (aici, am fost interesat în special de expunerea domnului Salomon despre literatura dramatică spaniolă) îl constituie strînsa legătură între un teatru și fundalul lui economic pe care îl ignoram, dar care se aseamănă, de exemplu, cu dotarea spitalelor. Abordarea aceasta îmi apare foarte nouă și înclin să cred că tocmai aici trebuie descoperite cele două elemente esențiale extrase din lectură: pe de o parte, problema suportului concret ce se află în spatele operei de artă: accentuarea acestui suport antrenează ea, oare, o devaluare a operei? Pe de altă parte, raporturile economice foarte strînse cu instituțiile (spitale sau altele similare) pot ele influența asupra destinului unei opere literare și asupra valorii ce trebuie atribuită unei arte?

R. ESCARPIT: Ați ridicat, într-adevăr, cele două probleme care se degajă din aceste expuneri: problema suportului, adică literatura jucată și literatura imprimată și, în al doilea rînd, inserția economică a teatrului în viața națională. Ar fi bine ca N. Salomon să revină asupra editării operei

Scanned with OKEN Scanner

teatrale și asupra consecințelor sale, pentru ca noi să putem astfel compara punctul său de vedere cu cel al lui Dulck și Lagrave.

N. SALOMON: Problema ar fi deci să ne lămurim dacă editarea, tipărirea pieselor, a comediilor lui Lope de Vega sau Tirso de Molina au antrenat anumite consecințe de tip estetic? ... Eu, unul, nu am această impresie. S-a întîmplat de multe ori ca manuscrise ale lui Lope de Vega (sau alții) să rămînă 10, 15 ani în mîinile unui regizor, adică în mîinile aceluia pe care-l numim *autor*; și, abia după 15, uneori 20 de ani de la crearea piesei, Lope sau unul din amicii săi, (inclusiv un *autor*), decid să tipărească, să fixeze prin scris, în mod material, piesa. Și de aici provin probleme de cronologie; există, dealtfel, o întreagă știință deja edificată asupra cronologiei pieselor lui Lope de Vega. Faptul că ele sînt tipărite la o dată *x* sau *y*, 1614, 1615, nu înseamnă deloc că piesa datează din anul precedent, dimpotrivă, ea poate fi scrisă cu 10 ani înainte. Eu, unul, nu văd incidența tiparului asupra creației literare teatrale. Nu cred în ea.

M. DULCK: În timp ce în Anglia problema este foarte clară; se poate răspunde, dimpotrivă, într-un mod mult mai sigur. În Anglia, tipărirea unei lucrări constituie pentru autor ca și pentru tipograf ocazia de a cîștiga rapid bani și, de cele mai multe ori, există o diferență mare între piesa pe care publicul a ascultat-o și cea care i se oferă spre lectură. Dealtfel, dacă încercăm să stabilim o ierarhie, piesa jucată (cea care se află în manuscris) și cea pe care echivalentul englez al „autorului" o păstrează, aceasta din urmă este singura originală. În timp ce, de obicei, cealaltă este o piesă degenerată, o piesă trunchiată sau, dimpotrivă, încărcată de lucruri care nu au apărut în reprezentație. Cred că în Anglia, pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, îndată ce piesa a fost jucată, actul de tipărire s-a degradat de la sine.

R. MORITER: Adică nu se tipărește nimic decît în momentul în care succesul este uzat.

J. DULCK: Exact; în momentul în care succesul este bine asigurat, se trece imediat la tipărire, adică se tipărește orice. L-am dat ca exemplu pe Sheridan care s-a opus apariției tipografice a piesei *Școala clevetirilor*: nu voia ca această piesă să piardă ceva prin tipărire.

Scanned with OKEN Scanner

R. ESCARPIT: În cazul Angliei, decizia de tipărire pare a fi legată de reprezentație. Nu se petrece oare același lucru cu Lope de Vega?

N. SALOMON: Nu, în ceea ce-l privește pe Lope de Vega, totul se leagă de un act de conștientizare, mai precis de proprietate. A realizat că lucrările scrise de el erau ale lui. I-a trebuit un oarecare timp să-și dea seama de acest lucru: era prin 1610—1614. După un răgaz ceva mai puțin îndelungat, are loc un fel de mutație care se operează între 1615 și 1620.

R. ESCARPIT: Care se leagă, dacă-mi amintesc bine, de tipul de teatru?

N. SALOMON: Nu știu dacă există un raport de la cauză la efect. Dar, pentru a reveni la cele spuse de Dulck, mă întreb dacă putem compara aceste lucruri, avînd în vedere că nu abordăm aceeași epocă. Este, poate, mai degrabă nu o diferență de țară cît o diferență de secol.

J. DULCK: Am vorbit de secolul al XVIII-lea, dar în epoca shakespeariană se petrecea aproape același lucru; stabilirea textului lui Shakespeare este o problemă extrem de dificilă.

R. ESCARPIT: Cînd piesa este jucată, se vorbește despre ea: dar cine vorbește despre ea? Există o critică (de teatru)?

J. DULCK: În Anglia, da.

R. ESCARPIT: Există o conștiință, o opinie literară despre piesa *jucată?*

N. SALOMON: Există publicul care reacționează, care azvîrle sau nu cu lămîi. Iată prima formă de critică în Spania.

R. ESCARPIT: Este ceea ce eu numesc reacția consumatorului. Dar reacția cunoscătorului — există ea cu adevărat?

N. SALOMON: Nu există presă, iar critica nu se poate exprima decît prin opere citite de un public foarte restrîns: în interiorul anumitor romane, anumitor tratate, găsim uneori digresiuni referitoare la genurile literare sau la teatru. Dar asta nu este ceea ce se cheamă o adevărată critică, în sensul în care o înțelegem noi astăzi.

J. DULCK: În timp ce Anglia posedă o critică care, începînd de prin 1660—1680, a devenit o critică profesionistă, în ziare. Dealtfel, această critică este extrem de prețioasă,

Scanned with OKEN Scanner

deoarece ne permite să realizăm ceea ce însemna cu adevărat piesa jucată, căci mi-a fost dat să descopăr critica anumitor scene care nu apar în textul scris, critica anumitor replici care au avut aceeaşi soartă. Am citit unele critici care doreau publicarea piesei, regretau că nu a fost încă tipărită şi, prin aceasta, se forţa mîna autorului. Salomon descria tocmai procesul prin care Lope de Vega a fost determinat să publice: conştiinţa că opera îi aparţinea, că era proprietatea sa îi procura plăcerea de a o vedea tipărită. Dimpotrivă, de multe ori autorul englez nu are această dorinţă, se retrage în faţa tiparului, căci ştie prea bine că forma imprimată îi va deforma piesa, ca piesă propriu-zisă.

R. ESCARPIT: Dar, odată cu publicarea, piesa participă la viaţa literară.

J. DULCK: Tocmai de aceea: înainte ea avea o altă viaţă, viaţa teatrului, o viaţă colectivă.

H. LAGRAVE: Vorbeaţi de degradare...

J. DULCK: Exact, de cele mai multe ori, generată chiar de condiţiile de tipărire.

H. LAGRAVE: Pe mine acest lucru mă uimeşte nespus, căci, în Franţa, singurul text valabil este cel tipărit. Mă refer mai cu seamă la secolul al XVIII-lea, cînd piesa este deja uzată după 15—20 de reprezentaţii. Se retrage atunci din repertoriul teatrului şi este imediat trimisă la tipar. După cum se remarcă din diverse articole, în general, există o mare diferenţă între textul spus de actori şi textul tipărit de autor: întrucît el ştie că piesa îi va fi judecată în realitate după text.

J. DULCK: Cred că am pus degetul pe rană: există, de fapt, două tipuri de public şi chiar două creaţii. Piesa tipărită este piesa ca literatură, piesa jucată este cu totul altceva.

R. MORTIER: Am să pun o întrebare domnului Salomon pentru a-mi elucida propria nelămurire: această distincţie între „poeta", cel care a scris textul, şi „autor", este una pur verbală sau, dimpotrivă, acoperă ceva fundamental? Spuneţi-mi, după cîte am înţeles, de o parte s-ar afla omul care a scris poemul, textul, altfel spus, cel care nu este decît literator, fabricant de rime, versuri sau situaţii, iar autorul ar fi, pe de altă parte, cel care a transformat ceea ce era un text mort într-o activitate vie, punîndu-i în mişcare pe actori, imaginînd un decor şi o regie? Asta ar însemna

ca el să se numească *autor* în măsura în care piesa a devenit o realitate doar prin reprezentație; ceea ce ar presupune deci, ca mult înaintea regizorilor noștri moderni, care se consideră mai importanți decît autorii, să fi existat deja această conștiință la regizorii spanioli. Vi se pare că supralicitez exagerat cuvintele?

N. SALOMON: Nu ar trebui, poate, să mergem atît de departe. Ceea ce e sigur, este că există două funcții foarte clar distincte: *el autor* — regizor și primul actor al trupei — și *cel care a scris o „comédia"*, un manuscris pe care l-a vîndut prin 1600 pentru 600 de reali. Se poate spune că, după zece ani, el nu mai știe ce a devenit piesa sa. Autorul este cel care o prezintă în diverse locuri. Care este rolul său exact în regie? Iată ceva greu de stabilit, mai ales înainte de 1620—1621. Căci — am insistat asupra acestui punct — la început nu a existat regie în adevăratul sens al cuvîntului. Poetul, primul autor al piesei, făcea apel, înainte de 1600, la ceea ce eu numeam „urechea mentală" a spectatorilor, și acest lucru, bineînțeles, în defavoarea vederii propriu-zise. Teatrul, în prima perioadă evocată aici, se bazează în mod esențial pe magia cuvintelor, magie poetică, muzicală ... Imagini, lirism etc.... Iată ceea ce-l mobilizează pe poet în montarea nu a unui spectacol, ci a unei audiții. Nu spunem „spectatorul", ci *„el oyente"*, cel care ascultă. Acest lucru îmi pare deosebit de semnificativ pentru orientarea teatrului în momentul de care vorbim. Abia mai tîrziu, prin 1620—1621, începe cu adevărat regia. Acum poate interveni cel de-al doilea autor, cel pe care-l numim *„el autor"*, dînd o anume greutate scenică unor texte lipsite de așa ceva la început. Cred că distincția cuvintelor ascunde pur și simplu două funcții sociale, dar și estetice.

R. ESCARPIT: Este problema mediației: regizorul sau interpretul joacă un rol necesar de mediație între operă și public. Problema pe care o ridic este următoarea: tipărirea, editarea textului joacă rolul unei a doua mediații, sau este, pur și simplu, prelungirea reprezentației?

N. SALOMON: Pentru Spania acestei epoci, este o prelungire, o ultimă rezonanță a piesei, îndreptată, poate, spre o pătură mai restrînsă a publicului, întrucît ea se adresează acelora care știu să citească și care sînt capabili să cumpere cartea.

R. ESCARPIT: Se pare, totuși, că există o opinie literară care generează un apel către autori, o anume presiune asupra lor. Această presiune emană de la publicul „vizual" sau de la publicul care citește?

N. SALOMON: De la publicul care se află în sală.

J. DULCK: Bineînțeles.

H. LAGRAVE: În Franța, acest lucru e mai puțin probabil. Totul depinde de teatre. Desigur, avem a face în primul rînd cu publicul care, așa cum spunea Salomon, aruncă sau nu cu lămîi (în Franța, cu mere coapte). Dar, în același timp, e un lucru cert că, la Comedia franceză, Republica literelor (ansamblul cunoscătorilor, criticilor profesioniști) are oarecare influență asupra scriitorului dramatic. Voi cita exemplul lui Voltaire: Voltaire a suportat cele două presiuni: era capabil să modifice 500 de versuri dintr-o tragedie în două zile, dacă un pasaj al operei sale era fluierat, dar cu atît mai mult ținea seamă de primele comentarii critice despre spectacol, îndeosebi de cronicile apărute în „Mercure" sau „Journal des Savants". Chiar abatele Desfontaines, dușmanul său intim, se poate mîndri cu gloria de a fi provocat modificarea cîtorva fragmente din piesele lui Voltaire.

J. DULCK: Ceea ce condiționează, de fapt, teatrul, este publicul. Publicul francez, publicul spaniol, publicul englez prezintă particularități total diferite. De aceea și condițiile teatrului și publicării pieselor se deosebesc total. Pentru că publicul nu este același.

R. MORTIER: În orice caz, încă de pe vremea lui Racine e cunoscută graba cu care acesta își tipărea piesele și importanța pe care o acorda actului de publicare. El s-a certat cu trupa care juca piesa *Alexandre* întrucît, după opinia lor, Racine a dat textul mult prea repede la tipar. Era grăbit să cunoască judecata opiniei „luminate". În această situație, actorii s-au considerat *furați*, întrucît se epuiza astfel succesul piesei.

J. DULCK: În timp ce omul de teatru englez este interesat mai ales de opinia publicului de teatru. Cea mai bună dovadă este faptul că, în Anglia, există două tipuri de teatru: un teatru care se joacă și unul care se citește. Byron și Shelley scriau pentru a fi citiți și nu pentru a fi jucați.

Scanned with OKEN Scanner

R. ESCARPIT: Dar atunci, este oare drept să considerăm acest teatru ca literar și să facem asupra lui explicații de text?

J. DULCK: Bineînțeles, căci el zugrăvește totuși o societate, niște personaje, iar acest lucru constituie interesul studiilor noastre literare.

R. ESCARPIT: Dar acest teatru a fost un eveniment de tip „spectacol" — cu reacție de sală, dialogul cu publicul fiind un dialog de prezență, prin intermediul actorilor — care a căzut de multă vreme în desuetudine. Sîntem oare îndreptățiți să-l studiem din punct de vedere literar, dacă el nu a avut dialog literar? Un dialog literar, se știe, nu poate avea loc decît prin intermediul textului scris (prin publicare, prin critică), cu o anume opinie literară. Or, această opinie literară nu a existat!

J. DULCK: Ba da, în Anglia această opinie literară există în opiniile critice exprimate de ziare, care influențează gustul și care se bazează pe reprezentație. Colley Cibber schimbă forma pieselor pentru a place unui anumit public.

R. ESCARPIT: Dar în Spania?

N. SALOMON: Mărturisesc că nu pricep prea bine sensul întrebării ... Lope n-a vrut să facă mare literatură scriindu-și comediile; a vrut să cîștige bani și să satisfacă publicul, chiar cel mai de jos. Dar, s-a întîmplat că, trecînd prin toate aceste alienări, să spun așa, de ordin sociologic, el a atins nivelul estetic. Asta se întîmplă de multe ori cu artistul care pictează sau scrie la comandă ...

R. MORTIER: Ascultîndu-vă, sînt frapat de similitudinea dintre situația Spaniei și aceea care există în Țările de Jos de limbă neerlandeză la începutul timpurilor moderne, pe întreaga perioadă de sfîrșit a Evului Mediu, ca și în anumite părți ale Germaniei: aici, teatrul se află în mîinile Camerelor de retorică. Iar acestea au o producție dramatică extrem de activă, foarte îmbelșugată, dar în cadrul căreia autorul este un personaj cu totul secundar. Îl numesc „fabricant" sau negustor, comparabil cu un negustor de piane. Este omul căruia i se spune, de exemplu: „Vei face o piesă despre Notre-Dame, despre cutare miracol". El creează o piesă după norme prestabilite, piesă care niciodată nu va fi reprodusă; în general, există un singur manuscris. Rolul autorului este absolut neglijabil, el fiind pur și simplu un artizan specializat

care fabrică versuri. Nu are nici măcar un statut privilegiat de creator artistic. Dacă i se suprapune o personalitate puternică, ca aceea a lui Lope de Vega, s-a văzut unde se poate ajunge; dar situaţia, la început, este destul de asemănătoare.

N. SALOMON: Este absolut adevărat în ceea ce priveşte Spania. Se întîmplă de multe ori ca o piesă în trei acte să fie scrisă de trei poeţi care se organizează în echipă pentru a o fabrica; se întîmplă frecvent să nu se ştie de cine este cutare sau cutare piesă, de unde discuţii extrem de dificile în jurul atribuirii lor. Adaug că Spania secolului al XVI-lea reprezintă harta anonimatului în literatură. Nu din întîmplare se ezită asupra paternităţii celor mai mari capodopere ale literaturii spaniole, cum ar fi *Lazarillo de Tormes* sau *Celestina*. Nu se ştie exact de cine sînt ele. Pentru că literatura era, de multe ori, actul unor necunoscuţi.

R. MORTIER: Acest lucru nu presupune oare că existau totuşi, în spiritul lor, anumite stratificări, că exista o literatură de calitate pe care voiau s-o revendice, şi o altă literatură, inferioară, de care nu le plăcea să se prevaleze?

Acesta este şi cazul celui mai mare poet din Olanda: el a scris poezie de dragoste, tragedie, în maniera lui Seneca, a făcut şi istorie şi a făcut, de asemenea, o comedioară excelentă care se joacă şi astăzi, dar pe care nu a vrut să o reproducă în lista completă a operelor sale, întrucît i se părea nedemnă de marele umanist pe care-l întruchipa. Aceasta nu era pentru el literatură, ci divertisment fără consecinţe.

R. ESCARPIT: Sînt de acord; aşa s-a întîmplat şi cu romanul, la originile sale. Nimeni nu vrea să revendice romanul, considerat ca gen inferior. Acest lucru nu împiedică însă existenţa unei vieţi a genului literar: se vorbeşte mult de anumite opere, iar această opinie se repercutează asupra scriitorilor care vor să scrie, la rîndul lor, opere ale aceluiaşi gen. Atunci revin la Lope de Vega şi pun următoarea întrebare: el scria la comandă opere de divertisment, dar care erau în egală măsură opere mari. În acest caz, cine le-a perceput mai întîi ca mari opere literare? Unde este opinia literară?

N. SALOMON: Repet că opinia literară, în ceea ce priveşte teatrul, se află în sală. Autorii care scriu *comédias* nu pretind că fac literatură mare. Ei pretind că o fac în alte genuri. Acesta a fost cazul lui Lope. Iar despre ceea ce cre-

Scanned with OKEN Scanner

deau ei că este mare literatură se discuta în anumite cercuri, care anunțau, poate, critica sau așa-numitele *„academias"*: mici cercuri, la Sevilla, la Madrid. Marele public nu era în nici un caz interesat de acest lucru. Ce s-a întîmplat? ! Istoria literară, în selecția pe care a făcut-o ulterior (din motive ce rămîn încă de studiat) a ales, începînd cu secolul al XIX-lea, teatrul spaniol ca fiind reprezentativ pentru o mare literatură. Germanii au fost aceia care l-au descoperit pe Calderon. În fond, valorile noastre, în ceea ce privește secolul de aur, au fost definite *grosso modo*, începînd din secolul XIX. Dar, marea literatură, pentru contemporanii lui Lope de Vega, nu se afla în comediile sale, ci în marile sale poeme epice, sau la Góngora ... Lope de Vega a fost dat uitării vreme îndelungată în Spania. În cea de-a doua parte a secolului al XVIII-lea, Calderon este cel care cîștigă în importanță, apoi se înregistrează o orientare către modelele franceze. Abia acum au loc adevărate discuții critice, în gazete: unii sînt pentru, alții contra gustului francez, dar Lope nu se află încă în prim plan. Trebuie așteptat romantismul german, descoperirea lui Calderon, care vine, dealtfel, înaintea celei a lui Lope de Vega. Trebuie așteptat, de asemenea, marele curent de interpretare liberală politică pentru ca Lope de Vega să devină marele autor al teatrului spaniol. Ceea ce a rămas pînă în zilele noastre.

H. LAGRAVE: Valoarea literară i-a fost recunoscută cu întîrziere...

R. ESCARPIT: Dar dacă comediile lui Lope de Vega ar fi fost reprezentate în fața unui public extrem de amestecat, oare el ar fi fost conștient de reacțiile publicului său?

N. SALOMON: Da, deoarece el a scris urmîndu-l îndeaproape. Asista el însuși la piesele sale și nota reacțiile publicului spre a ști care erau bucățile de succes ...

J. DULCK: Am să adaug ceva la cele spuse de Salomon. Schema sa se poate aplica și în Anglia. Se întîmplă totuși un fenomen destul de curios. De exemplu, faptul că renașterea lui Shakespeare în Anglia se datorează mai ales lui Garrick, adică unui actor și director de teatru și unei revoluții în arta de a juca piesele. Tot el l-a readus în scenă pe Ben Jonson. Iată, așadar, de unde vine această selecție de care vorbiți: selecție făcută de actori, de oameni de teatru. Alt fenomen remarcabil: în secolul al XVIII-lea, nu există istorie a teatru-

Scanned with OKEN Scanner

lui englez dar, lucru bizar, există numeroase istorii ale actorilor. Se pare că actorii îi interesează mult mai mult pe oameni decît piesele propriu-zise, ceea ce dovedește întrucîtva că piesele aparțin înainte de toate mediului teatral.

H. LAGRAVE: Shakespeare este totuși o glorie națională, deja?

J. DULCK: Da, era adaptat gustului zilei, nu se juca în litera textului. Era adaptat.

R. MORITER: Nu pot decît să constat cît de excepțională este situația Franței, dacă ne gîndim la cariera lui Molière și în special la aceea a lui Racine: promovarea socială a lui Racine este cea a unui autor care se impune ca autor dramatic.

J. DULCK: Cît despre promovarea socială, aș cita un caz destul de interesant: Sheridan (mă scuzați că am revenit asupra lui), care a considerat teatrul un mijloc rapid de a cîștiga bani; în schimb, a luptat pentru promovarea în Camera Comunelor. S-a lăsat de teatru în momentul în care a devenit un orator celebru, un orator căruia i se înregistrau discursurile; a continuat să considere teatrul o activitate accesorie, un mijloc de întreținere.

H. LAGRAVE: La noi, cazul lui Racine este, totuși, o excepție în raport cu celelalte.

J. DULCK: Da, dar el a abandonat teatrul...

A. BERTIERE: Există în Franța un element cu totul particular: este vorba de crearea Academiei Franceze. Am fost printre primii care am avut o critică universitară, sau, cel puțin, oficială.

R. ESCARPIT: Este o idee care m-a bîntuit de multe ori: întregul curs al istoriei literare franceze este modificat prin decizia lui Richelieu, care, în mod deliberat, creează un organ de stat al opiniei literare. De atunci, există mereu în Franța o opinie literară: totul se schimbă prin raportare la celelalte țări.

J. DULCK: Bineînțeles! *Sentiments de l'Academie sur le Cid* sînt inimaginabile în Anglia.

P. ORECCHIONI: Între 1640 și 1660 se poate vorbi de un adevărat *dirijism* al lui Chapelain.

A. BERTIERE: Nu este vorba chiar de un dirijism.

Scanned with OKEN Scanner

R. ESCARPIT: De fapt, se pune mai mult problema instituirii unei adevărate opinii literare oficiale.

A. BERTIERE: În ciuda afirmațiilor lui Molière, mă îndoiesc că „presiunea" publicului l-a făcut vreodată să-și modifice textul între reprezentație și editare (în afară de *Prețioasele ridicole*: dar, în cazul lor, nu putem încă discerne căror motive precise li s-a supus Molière). Există, de asemenea, ediția pe care Corneille o dă operelor sale în 1660; dar, dacă el aduce modificări textului anumitor piese, aceasta se întîmplă pentru că a vrut să țină seamă de evoluția gustului (oricum, aceste modificări se petrec după treizeci sau treizeci și cinci de ani).

J. DULCK: Revenim deci la public. Aș vrea să pun o întrebare specialiștilor în literatura franceză: dumneavoastră disociații, de obicei, „publicul" de „oamenii de gust"; dar, în Franța, publicul, nu era oare alcătuit în general din oameni de gust?

H. LAGRAVE: Problema e mult mai simplă. În ceea ce privește secolul al XVII-lea, nu sînt prea bine informat, în ciuda precizărilor aduse de M. Lough. Dar, în acea epocă, nu numai nobilii și marii burghezi frecventau teatrele. Chiar de la începutul secolului, publicul se prezintă destul de eterogen, de popular, fapt demonstrat, dealtfel, și de prezența periodică a unei ordonanțe regale, care interzicea lacheilor să vină la parter: din moment ce exista această interdicție, înseamnă pur și simplu că oamenii veneau la teatru! În secolul al XVII-lea are loc și o dezbatere amplă asupra gustului celor de la parter: gustul lojilor și cel al parterului sînt contradictorii. Pe de altă parte, unele piese sînt primite la curte și fluierate la Paris. În secolul al XVIII-lea, se petrece același lucru chiar și în teatrul francez.

J. DULCK: În Franța, se disting două categorii în cadrul publicului. În Anglia, după tradiție, el se împarte în trei categorii: parterul, lojile și galeriile, unde suma plătită este modică. Oamenii de rînd au acces la teatru.

R. ESCARPIT: Aș vrea să exprim opinia unui profan în materie de aceste raporturi dintre „curte" și „oraș". După graficele publicate în volumul XVII al *Enciclopediei franceze*, am impresia că opoziția dintre „curte" și „oraș" nu reprezintă opoziția celor două clase sociale, ci opoziția dintre o piață dirijată și una liberă. La curte, avem de-a face cu

dirijismul, întrucît opinia regelui era determinantă. Or, acel Molière care ne-a rămas, pe care-l cunoaștem, era tot una cu Molière reprezentat la Curte; cel din oraș ne oferă un aspect diferit. Am conchis, așadar, că un Molière cu adevărat literar este numai cel fasonat de opinia Curții.

H. LAGRAVE: Nu e chiar așa. Sînt piese care se joacă în oraș, și apoi la curte. Pe de altă parte, la Paris, în același teatru și în aceeași seară se află ceea ce numim „curtea" și „orașul", adică curtenii și parizienii. Există un antagonism între primele loji, care sînt în întregime ocupate de aristocrați și doamne, și restul parterului.

R. ESCARPIT: Bine, dar repertoriul prezentat la Versailles nu este același cu repertoriul oferit la Paris.

H. LAGRAVE: Ba este *exact* același, dacă ținem seama de faptul că numărul reprezentațiilor date la Versailles este net inferior.

R. ESCARPIT: Crezusem totuși că opinia regelui juca un anumit rol ...

H. LAGRAVE: Nu; cînd Molière vorbește despre „curte", nu la opinia personală a regelui se gîndește.

R. ESCARPIT: Poate ar trebuie să evocăm pe scurt problema inserției economice a teatrului. Mă adresez în special lui Jean Dulck. Am auzit spunîndu-se că unul din motivele pentru care teatrul englez din secolul al XVIII-lea este un teatru de actori se datorează, pur și simplu, penuriei de autori, cauzată de faptul că aceștia nu sînt plătiți. Acest factor nu a jucat oare un rol decisiv în redescoperirea lui Shakespeare, care era totuși o veche glorie?

J. DULCK: Ba da; existau autori moderni. Iar cînd Garrick l-a rejucat pe Shakespeare, a făcut-o în urma unei judecăți literare exercitate asupra pieselor sale: găsea rușinos faptul că aceste piese nu fuseseră jucate așa cum erau pe vremea lui Shakespeare.

R. ESCARPIT: Dar existau în secolul al XVIII-lea, în Anglia, autori dramatici productivi?

J. DULCK: Bineînțeles, îi cunoști la fel de bine ca și mine. Nu te vei mira dacă-ți voi aminti numele lui Sheridan, de exemplu!

R. ESCARPIT: Dar comedia Restaurației, de ce este atît de puțin interesantă?

J. DULCK: Explicația e simplă. Comedia Restaurației este una singură, „refăcută" la nesfîrșit. Nu există decît o singură situație, un singur tip de personaje. Dacă știm o comedie, înseamnă că le știm pe toate. Aceasta este motivul inexistenței unor mari autori: ei nu fac creație originală, în afară de Sheridan sau Goldsmith.

R. ESCARPIT: Și totuși, secolul al XVIII-lea este un secol în care se crează în general, în care putem vorbi de domeniul invențiunii artistice!

J. DULCK: Nu însă în teatru.

R. ESCARPIT: De ce?

J. DULCK: Pentru că în ce-l privește pe autor, teatrul este considerat un gen secundar, un mijloc rapid de a cîștiga bani, și nu un gen literar propriu-zis.

R. ESCARPIT: Eu credeam, dimpotrivă, că teatrul nu era bănos.

J. DULCK: Enorm de bănos!

R. ESCARPIT: Înseamnă că, în epoca romantică, lucrurile vor lua cu totul altă întorsătură: pentru o lucrare literară se va cîștiga 1 000 — 1 500 guinee, în timp ce pentru o piesă 40 livre.

J. DULCK: Da, întrucît condițiile de publicare ale lucrărilor s-au schimbat la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Este un fenomen esențial. Dar, în secolul al XVIII-lea, se cîștigau mult mai mulți bani cu o piesă de teatru decît cu un roman.

H. LAGRAVE: Acest lucru este valabil și pentru Franța.

R. ESCARPIT: Deci nu vedeți o legătură între această decădere a teatrului din secolul al XVIII-lea și rentabilitate!

N. SALOMON: Legea este legea „ghișeului"*.

P. ORECCHIONI: Ce numiți dumneavoastră legea ghișeului?

N. SALOMON: În teatrul pe care-l studiez, teatrul constituie pentru autor, în primul rînd, un mijloc de a-și cîștiga existența.

---

* În original: *guichet*, în sensul de casă de bilete. Am putea la fel de bine traduce prin „legea banului", „a pungii", dar accepțiunea ni se pare exagerată puțin, mai ales pentru vremea aceea *(N.T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

G. TURBET-DELOF: Deci, acesta nu corespunde unei necesități interioare?

J. DULCK: Una n-o exclude pe cealaltă.

N. SALOMON: E foarte posibil ca teatrul să-i permită autorului exprimarea anumitor imagini interioare, anumitor teme profunde, dar, în momentul în care s-a așezat la masa de lucru, o face, cel puțin la început, într-un scop fundamental economic. Mă refer în special la Lope de Vega; nu știu dacă lucrul este valabil și pentru ceilalți.

A. BERTERE: Nu mai știu cine a spus că unii scriu pentru a-și cîștiga existența, iar alții și-o înnoacă în lux.

R. ESCARPIT: Pardon! În lumea de astăzi, ale cărei condiții le cunoașteți foarte bine, chiar cei care cîștigă în plus nu scuipă pe bani! La ora actuală, un om de litere care scrie romane, eseuri, va cîștiga atît cît să-și ducă viața. Dacă scrie piese de teatru, are o șansă în plus de a cîștiga cîteva milioane în caz de succes, dar această șansă e foarte scăzută. Omul de litere organizat nu se încrede, deci, în teatru.

A. BERTIERE: Asta depinde de autori: Roussin * știe că, prin piesele sale, „va face" bani; Gabriel Marcel ** însă nu-și face iluzii!

R. ESCARPIT: Cînd un autor este inserat deja într-un circuit, i se vor contracta cu siguranță piesele, deci nu va mai avea riscuri. Totul este însă să fie inserat. Producția literară este condiționată de acest lucru.

J. DULCK: În secolul al XVIII-lea, ca și în al XVI-lea, în Anglia, se făcea un enorm consum de piese de teatru. Directorii căutau asiduu piese. Situația nu era ca cea de astăzi, cînd se exploatează ani și ani anumite piese; pe atunci, media era de 9 reprezentații (dincolo de care nu era fixată nici o convenție între autor și actori).

R. ESCARPIT: Dealtfel, în anumite țări a avut loc o reîmprospătare a teatrului datorită televiziunii, care creează o enormă cerere de piese. Este cazul Angliei, de exemplu.

---

* Este vorba de André Roussin (n. 1911), autor dramatic francez, cunoscut mai ales pentru comediile sale *(Une grande fille toute simple, La Main de César, Les Glorieuses* etc.) *(N.T.)*.

** Eseist, filosof, critic muzical și dramatic, unul din cei mai cunoscuți gînditori creștini ai epocii noastre, filosof existențialist *(Etre et avoir, Les Hommes contre l'humain, Présence et immortalité etc.) (N.T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

H. LAGRAVE: Și în Franța s-a petrecut un fenomen de uzură rapidă a pieselor și chiar o anumită risipă, mai ales la italieni. Toți autorii aveau deci șansa de a fi jucați.

Pe de altă parte, mai există un factor în afara banilor: este cel al gloriei, al prestigiului. Teatrul asigură o glorie rapidă în secolele XVII și XVIII.

J. DULCK: În Anglia, lucrurile nu se petrec la fel.

R. ESCARPIT: Îmi apare din ce în ce mai evident faptul că teatrul francez constituie un fel de excepție în istoria literară a Europei.

R. MORTIER: Se pare că, și în trecut, a existat echivalentul acestui fenomen modern, teatrul poetic sau teatrul poetului: astfel, Supervielle, scriind *Motanul Încălțat*, era perfect conștient că nu se va juca niciodată (ca și Claudel, în cazul anumitor piese). Este vorba, de fapt, de o creație ce răspunde unei necesități interioare. Poetul scrie piese pentru el însuși, prea puțin interesîndu-l faptul dacă ea va fi vreodată jucată. Este oare un fenomen neapărat modern sau există și aici precedente?

J. DULCK: Da, poate chiar în teatrul romantic englez.

R. ESCARPIT: Poate exista o literatură dialogată care să nu fie totuși teatru.

H. LAGRAVE: Asta a existat dintotdeauna; este teatru pentru lectură.

R. ESCARPIT: Romanticii au fost cei care au inventat teatrul pentru lectură.

H. LAGRAVE: Există, de asemenea, întreaga serie a „teatrului de societate" de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea: Carmontelle și alții.

R. ESCARPIT: Cu siguranță, s-ar înregistra și astăzi o înflorire a acestui gen dacă s-ar putea tipări piesele de teatru. Dar editorii refuză tipărirea acestora, pentru bunul care motiv că nu-i interesează.

J. DULCK: De ce?

R. ESCARPIT: Ca și nuvela, teatrul este un produs nu se vinde.

R. MORTIER: Aș vrea să semnalez un fapt recent, care se leagă de existența, în Belgia, a Teatrului național: un teatru care trebuie să se deplaseze în provincie și care este deci subvenționat. Unii deputați au considerat cheltuielile excesive și au reproșat teatrului că nu a montat niciodată

Scanned with OKEN Scanner

piese autohtone. Drept urmare, directorul Teatrului a lansat un apel: în cîteva zile el a constatat apariția a două sute de manuscrise. S-a format un comitet de lectură, care nu a reușit să extragă din acest maldăr nici măcar o singură piesă valabilă. Și totuși, peste noapte, apăruseră două sute de piese: autorii le aveau, deci, gata pregătite, în sertarul lor!

J. DULCK: Dar criteriul celor care au operat această selecție a fost numai lectura. Poate că asta nu era cea mai bună metodă.

R. ESCARPIT: ORTF* apelează în fiecare an la producătorii regionali. Cînd și cînd, se întîmplă să apară un manuscris genial. Dar cred că Mortier a ridicat pe bună dreptate problema cererii: dacă au existat perioade în care cererea a fost prea mare în raport cu capacitatea de producție a autorilor, cred că astăzi, dimpotrivă, ea este mult prea scăzută.

R. MORTIER: Dacă am înțeles bine, inițial se punea problema de a lămuri dacă teatrul aparține sau nu literaturii. Ar trebui, poate, să tragem o concluzie?! Lucru care îmi pare, dealtfel, destul de dificil: dar, în orice caz, e un fapt sigur că noțiunea de „teatru literar" este o noțiune cu totul modernă. Altădată, aveam a face cu tipuri mixte de public, în timp ce la ora actuală există o oarecare specializare: un public de bulevard, unul pentru teatrul de avangardă etc... Aceste tipuri de public se separă din oficiu prin însuși faptul că intră în cutare sau cutare sală. Astfel, la New York, există teatrul de pe Broadway și teatrul literar de avangardă care se joacă *„off Broadway"*. Această unică delimitare provoacă distincția între teatrul literar și teatrul de consum curent.

R. ESCARPIT: Un lucru mi se pare de necontestat, în orice caz: faptul că, în privința acestei probleme a teatrului, literatura franceză diferă de celelalte.

H. LAGRAVE: Cu rezerva, totuși, că nu comparăm exact aceleași epoci: la noi, teatrul lui Hardy ar fi comparabil cu cel al lui Lope.

P. ORECCHIONI: Cum se face că, în Franța, pornind de la condiții scenice identice, de la un public cu aceeași structură, se dezvoltă două dramaturgii diferite: aceea a

---

* ORTF = *Office de la Radiodiffusion et Télévision Française (N.T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

tragediei clasice pe de o parte, aceea a operei și a tragediei cu multă recuzită mecanică, pe de altă parte? H. Lagrave ne-a spus că existau bănci și spectatori pe scena Operei. Acest lucru nu dăuna oare iluziei?

H. LAGRAVE: Poate că m-am exprimat greșit. Au existat într-adevăr spectatori pe scena Operei, dar pentru o perioadă scurtă, după care aceștia au fost repede eliminați. Cît despre reprezentațiile tragediilor „mașiniste", care se dădeau la Marais, ele excludeau prezența spectatorului pe scenă; pentru bunul motiv că aceștia ar fi căzut în trape. Dar nici nu am vrut să spun că elementele scenice constituie neapărat singura cauză a evoluției genurilor. Gustul pentru spectacol, care este profund în toate timpurile și la toate tipurile de public, a fost refulat de succesul tragediei clasice și s-a defulat în alte genuri. Un public nu este legat de un singur gen: vezi *Andromaca*, iar a doua zi, mergi la un teatru de bulevard sau la Operă. Nu există aici nici o contradicție. Tragedia a fost *și ea* un gen popular în secolele XVII și XVIII.

P. ORECCHIONI: Ar fi bine, atunci, să concludem că aceste genuri dramatice opuse satisfac două necesități diferite. Așa cum spunea Lessing în *Laokoon*, teatrul este un fel de gen impur.

H. LAGRAVE: Desigur, și cu atît mai bine! Faptul că este impur, e pentru că se află cel mai aproape de viață.

R. MORTIER: Și acest lucru îi conferă o atracție suplimentară. Specificitatea operei dramatice rezidă în ambivalența sa.

P. ORECCHIONI: Iar consecința acestui fapt este că, în teatru, mai mult decît în oricare alt gen, „proiectul" scriitorului este radical denaturat prin realizare.

R. MORTIER: Este legea oricărei opere de artă!

Scanned with OKEN Scanner

UMORUL

(L'Humour,
Collection *„Que sais-je"*, PUF, 1966)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL VI

DIALECTICA UMORULUI

I. Intelectualiști și afectiviști

Pe parcursul întregului excurs istoric ce precede capitolul de față, am făcut să planeze îndoiala asupra naturii actului umoristic. Această îndoială — deliberată — nu este decît reflectarea incertitudinilor raționale ce însoțesc geneza conceptului de umor. Cînd, în secolul al XVIII-lea, analiza intelectuală s-a îndreptat asupra cuvîntului, conceptul de umor cuprindea deja atîtea contradicții, atîtea sensuri eronate, atîtea echivocuri, încît era de-a dreptul imposibil să încadrezi umorul în domeniul gîndirii sau al artei fără a mutila realitatea sa istorică.

În ultimă analiză, incertitudinea se reduce la următorul fapt: dat fiind că umorul este un fenomen complex, poate fi el considerat cu precădere afectiv, sau, cu egală prioritate, intelectual? Această chestiune de „coloratură" psihologică poate să pară lipsită de importanță. Ea este totuși determinantă. Într-adevăr, dacă umorul este afectiv, dacă se produce ca rezultat al unei mișcări sufletești, el devine un mod de existență al umoristului, iar efectul său asupra celorlalți oameni nu prezintă importanță decît în măsura în care stabilește între ceilalți oameni și umorist un anumit tip de relații: cel puțin așa îl înțeleg, fiecare în felul său, Stephen Potter și Max Jacob, în citatele pe care le dădeam mai sus [1]. Dimpotri-

---

[1] Vezi mai sus, pp. 26—69. *N.B.* Dăm aici textul celor două definiții amintite — și comentate mai pe larg de R. Escarpit — în capitolele: II *(Vocația națională* [a umorului] și V *(Tot umorul din lume)*. În felul acesta, cititorul poate urmări, credem, mult mai fidel opiniile autorului asupra datelor conotative ale *umorului*, în viziunea sociologului francez *(N.T.)*.

1) „Ideea generală rezidă în faptul că s-a descoperit un teren comun,

vă, dacă umorul este intelectual, dacă este un mecanism al gîndirii conștiente, el constituie pentru umorist o modalitate de acțiune care nu implică ființa sa interioară, tot așa cum drama nu implică ființa interioară a comediantului lui Diderot; îi conferă în schimb, umoristului, o anume putere asupra celorlalți oameni, aceea de a-i forța să rîdă și chiar — în cazul unor tipuri și mai ambițioase de umor — de a-i instrui prin rîs.

Cu alte cuvinte, cînd, în *Henry IV*, Falstaff vorbește de *a jest with a sad brow*, o glumă spusă cu un aer trist și melancolic, ce ar trebui să înțelegem? La prima vedere, citatul fiind detașat de contextul său, această atitudine este exact aceea a lui Chaucer: veselul și sociabilul umorist disimulează adevărata sa natură sub o mască morocănoasă, dar, la momentul potrivit, scînteia pe care o lansează cu o clipire complice, îi revelă maliția și cordialitatea și creează între el și cititorii săi o legătură afectivă.

De exemplu, în *Povestiri din Canterbury*, stareța ce călătorește împreună cu pelerinii povestește o istorioară în care Chantecler, pentru a-și îmbuna nevasta, Coana Pertelote, o flatează în termeni vii și pasionați ce nu lasă nici o îndoială asupra seriozității amorului său conjugal. Într-un frumos avînt oratoric, el exclamă:

> Căci de privesc la gingaș chipul tău
> Și dacă și la ochii tăi mă uit,
> Îndată toate spaimele le uit
> Fiind știut că: *In pricipio*
> *Mulier est hominis confusio*;
> Adică, tălmăcind din latinește,
> „Muierea pe bărbat îl fericește“ [2].

---

poate chiar un permis de liberă trecere pentru teritoriul adversarului. Dar fie că meditǎm asupra umorului altora, fie că îl producem noi înșine, reflexul nostru imediat este detașarea prin surîs. Este ceea ce am putea numi *Reflexul englezesc*. El face parte din armătura vieții noastre sociale“ (S. POTTER, *Sens of Humour*, Londra, 1954, p. 4) [p. 26];

2) „O scînteie care învăluie emoțiile, răspunde fără a răspunde, nu rănește și amuză“ (M. JACOB, *Conseils à un jeune pcète*, p. 81) [p. 69 — *N.T.*]

[2] G. CHAUCER, *Canterbury Tales, The Nonnes Preestes Tale*, versurile 15166—15172. (*) Am citat din versiunea românească a lui Dan Duțescu (vezi *Povestirile din Canterbury*, ELU, București, 1969, *Povestea duhovnicului de maici*, p. 206) *(N.T.)*.

Clipirea complice se adresează aici celor care, mai savanți decît Pertelote, înțeleg latina (...).

Dar, să revenim la formula lui Falstaff. Dacă ne raportăm la textul operei *Henry IV*, ne vom da curînd seama că interpretarea „chauceriană" este cel puțin îndoielnică. Pentru Falstaff, gluma spusă cu un aer trist nu reprezintă decît un mijloc de a-l face pe Rege să rîdă. Este o tehnică a rîsului și, bineînțeles, nu singura. Falstaff plăsmuiește, de asemenea, o minciună (suficient de grosolană, desigur, pentru a fi percepută ca atare), însoțită de jurămînt (suficient de slab, pentru a nu șoca). Ideea generală este aceea de a crea între ton și cuvinte un decalaj care să forțeze rîsul auditorului. Dar comportamentul interior al umoristului nu este implicat în nici un fel. În această situație, Falstaff nu are nici măcar motiv de optimism sau de bunăvoință: creditul său pe lîngă Rege se află în pericol și el își etalează toate resursele intelectuale pentru a-l păstra.

Avem a face aici cu umorul conștient, așa cum l-a definit în secolul al XVIII-lea, cel dintîi, Addison. Vom găsi exemple admirabile în opera lui Swift, și în special acele rețete profesionale date șefilor bucătari pe tonul cel mai academic din lume:

„Pentru a netezi bine sarea în solniță, apăsați-o cu palma umedă", sau: „Nu e nevoie să ștergeți cuțitul pentru a tăia pîinea pentru masă, întrucît, după ce ați tăiat deja două-trei felii, el va fi gata șters" [3].

Mecanica decalajului între ton și sensul cuvintelor devine și mai vizibilă atunci cînd autorul transferă această responsabilitate unui personaj special conceput, așa cum se întîmplă în această conversație imaginată de umoristul spaniol contemporan, Antonio de Lara, între un croitor mizantrop și clientul său:

„— Cîți craci doriți la pantalon?

— Cîți ce?

— Craci, craci, de băgat picioarele.

— Nu știu, m-ați luat pe nepregătite. Totdeauna mi s-au pus doi, dar dacă credeți că trebuie mai mulți ...

— Asta depinde de dumneavoastră. Sînt pantaloni de purtat sau de transportat într-un pachet?

---

[3] SWIFT, *Direction to Servants* (1745), cap. I.

— De purtat.

— Atunci vom pune, pentru moment, doi craci. Dacă veți dori și alții, vom fi gata să-i adăugăm. Notează Garcia: doi craci la pantaloni ... La pantaloni îi doriți, nu-i așa?

— La pantaloni, evident.

— Nu e deloc evident, întrucît eu, dacă doriți, vi-i pot pune și la vestă!"[4].

Se ating aici limitele bizareriei, întrucît procedeul este folosit fără nici un fel de atenuare. Se vede clar acel „stop de judecată" din care Louis Cazamian — în articolul citat la începutul acestui studiu * — face o piesă-pilot a mecanismului intelectual al umorului.

Intelectualist convins, L. Cazamian rezumă poziția sa față de umor în următoarea formulă:

„Umorul este un sentiment complex în cadrul căruia un fond comic, produs de prezentarea voluntar transpusă și totodată lucidă a ideilor și sentimentelor noastre, este deseori modificat și cîteodată chiar anulat printr-o rezonanță emoțională, morală și filosofică, de nuanță variabilă, produsă de o sugestie generală, la care contribuie faptele prezentate, ca și miile de semne revelate de atitudinea interioară a umoristului"[5].

Singurul susceptibil de analiză intelectuală este „fondul comic, produs de prezentarea voluntar transpusă și, în același timp, lucidă a ideilor și sentimentelor noastre", ce constituie „forma" permanentă a umorului (în opoziție cu „materia" sa variabilă). Vom remarca faptul că definiția comicului este conformă formulei lui Bergson, pentru care comicul se naște din ceea ce el numește *„du mécanique plaqué sur du vivant"*; tot Bergson anunță această regulă generală: „Vom obține întotdeauna un efect comic, transpunînd expresia naturală a unei idei pe un alt ton" [6].

---

[4] TONO (Antonio de LARA), *El Extraño Sastre*, în *Antología del Humor Español*, Madrid, 1957, pp. 468–469.

* Escarpit se referă aici la articolul *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour* („Revue germanique", 1906) de L. CAZAMIAN, realuat de cunoscutul comparatist și istoric literar în studiile sale ulterioare ca: *The Development of English Humour*, Duke Universty Press, Durham, N.C., 1952 (*N.T.*).

[5] L. CAZAMIAN, *op. cit.*, p. 628.

[6] BERGSON, *Le rire*, PUF, 1950, p. 93.

Pentru Cazamian, această transpunere se obține grație „stopului voluntar, adică aparent" al uneia din acele „judecăți implicite" ce constituie, la nivelul „oricărei percepții, fie și elementare", „reacțiile noastre față de viață" [7]. L. Cazamian distinge patru mari tipuri de judecată, în funcție de care variază „materia" umorului: judecată comică, judecată afectivă, judecată morală, judecată filozofică.

Stopul judecății comice este actul fundamental al oricărui umor; există însă tipuri de umor bazate exclusiv pe acest act, adică pe contrastul dintre aerul imperturbabil al naratorului și caracterul comic, pe de altă parte, a ceea ce el spune. În Franța, acest lucru s-ar putea numi tehnica Robert Lamoureux, în care excelează, dealtfel, James Thurber atunci cînd narează plictisul lui domestic:

„Cînd privesc în urmă lungul șir de bone pe care mama le-a folosit în perioada anilor pe care i-am petrecut alături de părinți, doar vreo zece-douăsprezece îmi vin mai bine în minte (am avut în total o sută șaizeci și două, dar puține mi se par demne de memorat). Printre cele cu totul nemuritoare a fost Dora Godd, o femeiușcă ștearsă de vreo treizeci și doi de ani care, într-o noapte, a tras cu pistolul într-un bărbat provocînd o panică generală ce n-a avut asemănare, cred eu, decît cu teribila noapte în care o fantomă a pătruns în casă" [8].

Umorul acesta caracterizează îndeosebi acele istorisiri neverosimile ascultate cu sufletul la gură, acele *tall stories „à l'américaine"*; îl regăsim deseori la Mark Twain sau Alphonse Allais.

Umorul generat prin stop al judecății afective este, de asemenea, foarte răspîndit. El implică emoțiile cele mai elementare, ca și sentimentele cele mai înalte. Un caz limită este pagina de bravură a lui Smollett în *Humphrey Clinker*, unde Dr. L. dizertează științific-medical despre duhoare:

„Afirma (...) că el însuși, cînd se simțea deprimat sau obosit de muncă, găsea o relaxare imediată, ba chiar o stranie plăcere, în a inspira profund aerul puțin fezandat al unui scaun găurit, pe care un slujitor i-l clătina sub nas; adăuga că nu era nimic extraordinar în asta, avînd în vedere că sub-

---

[7] L. CAZAMIAN, *op. cit.*, p. 610.
[8] J. THURBER, *My Life and Hard Times* (1933), cap. 6.

Scanned with OKEN Scanner

stanța amintită conține din abundență aceleași săruri vola, tile pe care cei mai delicați bolnavi le respiră cu lăcomie- după ce au fost deja captate și prelucrate de farmaciști" [9].

Acest umor pseudomedical care ignoră sistematic greața auditoriului, are cruzimea blîndă a multor tipuri de umor profesional — medici, vînători, soldați, judecători, — tipuri de umor ce decurg dintr-o sensibilitate deja tocită. Iată, extras dintr-un „bocet" popular mexican, un exemplu de umor medico-legal ce atinge forme superioare de sensibilitate:

„În noaptea-n care o mierlise
Rosita — avu baftă regală:
Din trei alice ce-o pocnise
Doar una, ah, îi fu mortală" [10].

Stopul judecății afective nu implică neapărat un umor negru. Într-adevăr, mai mult de un sfert din desenele umoristice ce apar în ziare dovedește acest lucru: e bine cunoscută predilecția caricaturiștilor pentru spînzurați și naufragiați. Un sondaj întreprins la trei ziare umoristice franțuzești din luna noiembrie 1959 dă la iveală un procentaj de 24,10% desene cu temă șocant afectivă. Ele se repartizează în felul următor:

Accidente ...	5,3%	Boli ...	3,1%	Mizerie...	1,3%
Violențe ...	4,9%	Fisc ...	2,2%	Închisoare	1,0
Încornorați ...	3,6%	Atentate...	1,8%	Văduvie	0,9%.

Stopul judecății morale conduce spre un umor cinic și încărcat de causticitate. Este cel al tuturor haimanalelor, *aroganților* și *aventurierilor* din literatură, este cel al lui Panurge sau al eroilor lui Voltaire:

„M-am însurat la mine acasă; am fost înșelat și am văzut că era starea cea mai dulce din viață" [11]. Această concluzie, cu totul asemănătoare celei din *Lazarillo de Tormes*, se bazează pe un amoralism. Amoralismul poate ajunge, în anumite cazuri, pînă la imoralism, printr-o inversiune a va-

---

9 T. SMOLLETT, *Humphrey Clinker*, Scrisoare din 18 aprilie.
10 *Corrido de Rosita Alvirez* (popular, circa 1900). (*) Traducerea ne aparține *(N.T.)*.
11 VOLTAIRE, *Histoire du voyage de Scarmentado*.

lorilor, așa cum se întîmplă în *Buscón* de Quevedo sau în *Beggar's Opera* de Gay. P.G. Wodehouse îl utilizează strălucitor prin intermediul personajului său Ukridge, aflat în căutarea sumei de 10 șilingi:

„— Am să agăț un banjo în cui.

— Dar n-ai banjo!

— Nu, dar George Tupper are unul și știu bine unde-l ascunde“ [12].

În anumite forme de umor superior, stopul judecății morale constituie un mijloc eficient de a substitui o morală ipocrită și lașă printr-o atitudine mai curajoasă și mai adevărată. Astfel ni se înfățișează umorul discursului pentru morți din *La guerre de Troie* de Giraudoux, sau umorul revoltat al unui D.H. Lawrence:

„Du-ți mica ta luptă, băiețaș,
bate-te și fii bărbat.
Să nu fii drăguț, un drăguț băiețaș,
cum numai tu mai știi să fii,
supunîndu-te umil tuturor gurilor pudrate, prea pudrate
de adevărurile pe care răii le înfulecă
pentru a se proteja, pentru a proteja gurile hulpave,
guri hulpave ale lașității lor, brutale“ [13].

Ne rămîne de discutat umorul prin stop al judecății filosofice. L. Cazamian precizează că el înțelege prin asta „abdicarea aparentă de la facultatea generalizatoare“. Readus brusc la un fel de infantilism mental voluntar, umoristul este constrîns să rămînă în concret și în prezent; el este prizonierul senzației, al emoției pasagere, întocmai ca Sterne în *Tristram Shandy*. La Byron, această atitudine era mai mult decît un sistem: era o realitate psihologică. Pierre Daninos povestește, în *Le carnet du Bon Dieu*, istoria unui om care, trăind invers, se reîntoarce la copilărie și pierde noțiunea figuratului:

„Din momentul în care ziarele îi anunță admiterea Transilvaniei în concertul națiunilor, își imaginează un imens SDN muzical în care Statele Unite se află în postură de dirijor, iar Marea Britanie, pe locul viorii întîi. Grecia cîntă o melo-

---

[12] P. G. WODEHOUSE, *Ukridge'e Accident Syndicate*, în *The Second Century of Humour*, p. 526.

[13] D. H. LAWRENCE, *Dont's* în „Pansies“ (1929).

dioară din flaut, iar Polonia plînge pentru că partitura ei nu mai există. Și eu îl văd întrebîndu-se — în timp ce examinează mențiunea înscrisă pe o etichetă de medicamente: *De vînzare la toate farmaciile bune* — dacă există undeva farmacii proaste“ [14].

Iată cum suspendarea judecății filosofice, săpînd la temelie încrederea în ordinea însăși a cosmosului, îi reduce în mod sistematic la absurd.

E prudent să oprim aici, la porțile metafizicii, analiza atitudinii intelectualiste. Exemplele pe care le-am adus în sprijinul teoriei lui Cazamian (căci nu le furnizează el însuși), dovedesc că mecanismul comic pe care îl descrie se află, cu adevărat, la baza diverselor varietăți de umor. Dar *e suficient* să produci umorul? Este aceasta partea esențială? Să ne amintim că L. Cazamian nu pretinde să fi definit umorul și că transpunerea voluntară a ideilor și sentimentelor nu constituie pentru el decît „forma“ estetică. Oare este într-adevăr așa? Dacă astfel s-ar petrece lucrurile, toți prefăcuții, toți ipocriții, toți „jucătorii de poker“ ar fi umoriști; orice rîs nervos, traducînd apărarea centrilor cerebrali superiori împotriva absurdității lumii s-ar transforma într-o manifestare umoristică, orice revoltă superioară a spiritului (pentru a relua expresia lui André Breton) ar fi umor.

Argumentul merită luat în considerație. E limpede că trebuie să ținem seama de intențiile umoristului, ca și de starea sufletească în care auditorul sau cititorul primește însemnările sale. Se pare că tocmai aici se diferențiază umorul de celelalte forme ale comicului. Întreaga descriere istorică pe care am făcut-o arată că una din constantele umorului este bunăvoința intențiilor sau, în orice caz, spiritul de toleranță. Din acest punct de vedere, umorul, utilizînd un mecanism intelectual ca mijloc de provocare a rîsului, ar fi un fenomen esențialmente afectiv. În acord cu marea majoritate a criticilor englezi ce se bazează, la rîndu-le, pe teoria lui Bergson, este și ceea ce afirmă — pe urmele maestrului său, Angellier — anglicistul Floris Delattre într-un articol

---

[14] P. DANINOS, *Le carnet du Bon Dieu* (1948), p. 140. (*) Se poate constata cu ușurință că Daninos fantazează aici, referindu-se la *Transilvania* ca la un termen geografic exotic *(N.T.)*.

nu mai puțin cunoscut decît cel al lui L. Cazamian, definind astfel umorul:

„A transforma rîsul într-o largă și tolerantă bunăvoință, mergînd pînă la caritate" [15].

Exemplul cel mai frapant al acestui gen de umor este evident, *Le vicaire de Wakefield*. Acest sfînt vicar nu dispune, pentru a transforma în umor seriozitatea sa de naiv bine intenționat, decît de armele creștine ale umilinței și carității, așa cum se vede în faimosul pasaj al portretului de familie:

„Tabloul era foarte mare, și trebuie să recunosc că pictorul nu a precupețit culoarea, ceea ce i-a atras elogiile nemărginite ale soției mele. Toți eram pe deplin satisfăcuți de munca sa, cînd un păcătos de detaliu pe care l-am observat abia la terminarea tabloului, ne-a umplut de consternare. Era atît de mare, încît nu exista în toată casa un colț în care să-l putem agăța. Este de neconceput cum am putut neglija un aspect atît de important; desigur, eram cu toții foarte vinovați. Și astfel tabloul, în loc să ne flateze vanitatea, așa cum speram, fiind mult prea mare ca să încapă pe uși, rămase în modul cel mai jignitor sprijinit de peretele bucătăriei, acolo unde fusese întinsă și pictată pînza, expus batjocurii tuturor vecinilor" [16].

Acest exemplu este suficient dacă nu să ruineze; cel puțin să facă incompletă teoria domnului Cazamian. Există, desigur, o transpunere a ideilor și sentimentelor, dar ea este naturală, datorată naivității personajului. Știm pe de altă parte că Goldsmith, om sensibil și *good natured*, nu afectează această atitudine; el este sincer. Ceea ce ne apare ca voluntar este, dimpotrivă, disciplina morală de umilință și caritate ce-l face pe vicar să surîdă fără amărăciune în mijlocul mortificării sale. Tocmai aici se află umorul. Din acest moment, sîntem îndreptățiți să ne întrebăm dacă nu cumva trebuie revizuită analiza exemplelor citate mai sus. Cine ne spune că Chaucer, aparent un vesel însoțitor ce-și ascunde jocul, nu este, de fapt, un mizantrop ce simulează amabilitatea? Cine ne spune că umoriștii nu sînt obsedați de absurditatea

---

[15] FL. DELATTRE, *La Naissance de l'humour dans la vieille Angleterre*, în „Revue anglo-américaine", 1927, p. 307.

[16] O. GOLDSMITH, *The Vicar of Wakefield* (1766), cap. 16.

și cruzimea vieții și că nu încearcă să le învingă simulînd credința că viața este un joc? Cine poate pătrunde inimile și adîncurile omenești?

II. Negare și afirmare

Soluționarea problemei stă, poate, în afirmația că orice adevăr este reversibil. Deplasînd punctul de observație — și asta costă — și studiind, de data aceasta, nu umorul sau comicul, ci „seriosul și contrariile sale", un psiholog, Jean Château, ajunge la concluzia că: „Totul se petrece ca și cum ne-am afla în fața a două lumi diferite ce nu se pot acorda una cu alta: o lume serioasă, lumea obișnuită a muncii noastre, a vieții noastre de fiecare zi, și o lume neserioasă, parcelată, în contradicție permanentă cu prima" [17].

Dar între lumea serioasă, bazată pe evidențele empirice ale vieții cotidiene — între care postulatul lui Euclid prezintă cea mai mare garanție — și lumea neserioasă a prestidigitațiilor, a himerelor lui Don Quijote sau a piruetelor de marionetă — dominate de mecanisme arbitrare —, inserția umorului nu s-a dovedit a fi de sens unic. Bergson, conchide Jean Château, vedea în comic *„du mécanique plaqué sur du vivant"*: n-ar putea fi la fel de bine *„du vivant plaqué sur du mécanique,"* în cazul jucăriilor vorbitoare?

În mod normal, trecerea dintr-o lume în cealaltă se face printr-o alunecare imperceptibilă. Dar dacă „suprapunerea" bergsoniană, întîlnirea celor două lumi se face brusc, ambele realități refuză „să ambreieze" una pe cealaltă. Se naște atunci acel sentiment de insecuritate, acea neliniște pe care o simțim la trezirea într-o cameră necunoscută, la ieșirea din metro, cînd descoperim un peisaj neașteptat sau atunci cînd un umorist decalează pe neașteptate tonul și conținutul vorbelor sale sau își transpune, fără să avertizeze, ideile și sentimentele.

---

[17] J. CHÂTEAU, *Le sérieux et ses contraires*, în „Revue philosophique" octobre-décembre, 1950, p. 449.

Scanned with OKEN Scanner

Dar, adaugă Château, acest lucru e insuficient pentru a provoca rîsul. Eu nu pot rîde de propria-mi neliniște decît dacă mă detașez de ea, dacă sînt capabil, literalmente, „să-mi rîd de ea". Trebuie deci să nu-l iau în serios pe umoristul care se joacă cu liniștea mea, trebuie să *cred* în absența intențiilor lui rele. Numai așa voi putea să privesc, cu sufletul curat, cum mă poticnesc la trecerea dintr-o lume în alta și să rîd. De aceea rîsul (să precizăm: rîsul umoristic) este o caracteristică proprie omului: „Nonseriosul ne revelă, într-adevăr, o capacitate cu adevărat umană, aceea de a distinge planurile universale și de a aluneca dintr-unul într-altul" [18].

Iată cum, după ce a dat credit intelectualiștilor prin „suprapunerea" celor două lumi, Jean Château pare a fi adeptul afectiviștilor în cea de-a doua parte a analizei sale despre nonserios.

„Nonseriosul poate fi dragoste mutuală, comunicare. Gluma este un liant social; ea prelungește surîsul, acest vestibul al omenescului. A surîde înseamnă cîteodată a arăta că nu ești atît de serios pe cît pari, înseamnă a atenua reproșurile, a stabili o comuniune spirituală pe care omul prea serios nu o poate aborda. A surîde înseamnă uneori a deturna interese dincolo de lumea compactă, pentru a chema la o comuniune în nonserios. Cu atît mai mult rîsul e cel ce întărește uniunea celor care rîd; el are un rol social (nu e o sursă socială, cum a crezut în chip eronat Bergson), ca și umorul, acest amestec de serios și nonserios" [19].

Aluzia finală la umor e foarte prudentă. Trebuie totuși să ne debarasăm de superstiția terminologică. Între rîs, fenomen fizic, ale cărui forme conștiente acompaniază nonseriosul definit de Jean Château și umor, fenomen complex, în același timp psihologic, estetic și social, nu există frontieră clară. Unele forme de rîs sînt lipsite de umor, iar unele tipuri de umor sînt private de rîs. Trebuie deci să depășim aceste două concepte prea înguste și să ne gîndim la un întreg ansamblu de demersuri al căror ansamblu, la rîndul lor, constituie comportamentul nonserios.

Pentru aceasta, va trebui să-l părăsim cu totul pe Bergson și să recunoaștem în ceea ce numim rîs, ca și în ceea ce

---

[18] Ibidem, p. 456.
[19] Ibidem, p. 457.

Scanned with OKEN Scanner

numim umor, fenomene cu o structură dialectică, avînd în plus o fază critică generatoare de neliniște, de tensiune nervoasă și o fază constructivă de destindere, de cucerire a echilibrului. Astfel, vom numi ironie umorul ce vizează regiunile superioare (adică conștiente) ale rîsului; faza critică a umorului fiind una de natură intelectuală. Faza sa constructivă este aproape întotdeauna — dar nu chiar întotdeauna — afectivă și o vom califica, în lipsa unui termen mai bun, drept „salt umoristic".

Pentru a ilustra această dialectică a umorului, vom lua ca exemplu clasic *Modesta propunere* de Swift. *Enciclopedia* din 1778 o cita în articolul său *Umor* ca model al umorului englez, fără a putea însă să-i contureze o analiză interesantă.

Modesta propunere, al cărei titlu complet este *Modestă propunere pentru evitarea situației în care copiii sărmanilor din Irlanda constituie o povară pentru părinții lor sau pentru țară, și pentru redarea lor eficientă comunității*, este un opuscul pe care Swift l-a publicat în 1729 (deci, după trei ani de la apariția *Călătoriilor lui Gulliver)*, în momentul cel mai întunecat al existenței sale, atunci cînd, retras în catedrala Saint-Patrick din Dublin, se consacra definitiv Irlandei și cînd începuseră deja să-l înconjoare umbrele ce aveau să-i întunece curînd judecata. Tema o constituie plaga seculară a sistemului agrar irlandez, care menținea într-o stare de cumplită mizerie o clasă imensă și prolifică de lucrători ai pămîntului, în timp ce cîțiva influenți proprietari englezi își împărțeau bogățiile și puterea. Actul-declarație din 1719 a agravat și mai mult aservirea politică a Irlandei față de Anglia și ani cumpliți de foamete au decimat, din această cauză, populația.

Modesta propunere a fost scrisă cu scopul deliberat de a atrage atenția opiniei engleze asupra acestei situații. Umorul este deci „angajat". Swift provoacă rîsul pentru a provoca gîndirea, pentru a zdruncina indiferența opiniei britanice. De aceea puțin îi pasă dacă acest rîs este sau nu agreabil.

Să observăm mai întîi că el recurge, urmînd teoria lui L. Cazamian la un stop al judecății comice, adoptînd un ton lipsit integral de umor, tonul profesorului de economie politică. Lucrarea se prezintă sub forma unui tratat deosebit de serios. „Atacurile" de început de paragraf sînt caracteristice:

„Părțile cad de acord, presupun...

Cît despre mine, dat fiind că am părăsit de multă vreme sondarea acestui important subiect...

Populația acestui regat fiind evaluată de obicei la un milion și jumătate, socotesc că asupra cifrei...

Am făcut calculul că un nou-născut cîntărește în medie 20 de livre...

Am calculat deja că cheltuielile pentru hrană ...“ [20].

Or, sub aceste aparențe de știință pură, ce ne propune Swift? Un simplu raționament de o logică ireproșabilă: Irlanda e bîntuită de trei feluri de plăgi: lipsa de produse alimentare, sărăcia locuitorilor săi și suprapopulația datorată puternicei natalități a clasei oprimate. Deci *săracii trebuie să-și vîndă copiii precum carnea de măcelărie*, fapt care va furniza o sursă inepuizabilă de hrană, va procura resurse noi săracilor și va diminua populația; Swift continuă apoi cu gravitate, dînd minuțioase detalii tehnice: sfaturi pentru creșterea copiilor, rețete de bucătărie, modalități de organizare a abatoarelor de copii etc.

Să remarcăm că Swift stopează (pentru a folosi terminologia lui L. Cazamian) în același timp judecata afectivă, judecata morală și judecata filosofică. De fapt, el stopează totul, în afară de ideea fixă de a mînca copii, de mecanismul unei logici pur formale și de limbajul științific care-i servește drept paravan.

De aceea, ar fi poate mai conform cu realitatea să substituim acelor „stopuri de judecată“ propuse de L. Cazamian un demers de aceeași categorie, dar mai global și totodată mai concret, pe care-l vom numi „suspendarea evidenței“.

Ceea ce face Swift constă pur și simplu în a ignora evidența că copiii nu se mănîncă, restul expunerii fiind ireproșabil. Dar această singură evidență fiind ignorată, viziunea lumii propusă de Swift devine absurdă. E vorba aici de ceva mult mai grav decît intenția de a opri provizoriu exercițiul unei facultăți mentale: totul se petrece ca și cînd am înlătura dintr-o mașinărie extrem de delicată o piesă esențială (arcul unui ceas, de exemplu) și, făcînd-o apoi să meargă, ne-am prefăce că nu știm nimic și că totul e normal. Să ne imaginăm o clipă ce ar însemna o lume reglată după ceasuri și pendule

---

[20] SWIFT, *Modeste proposition*, passim (trad. fr. de Léon de Wailly).

Scanned with OKEN Scanner

lipsite de arc, în care însă s-ar menține cu strictețe disciplina orei și legile cronologiei.

Tentativa corespunde perfect cu cea a matematicienilor, care înlocuiesc o evidență ca postulatul lui Euclid printr-un alt postulat și raționează apoi în mod perfect riguros. Ei ajung astfel la universuri „absurde" pentru bunul simț, universuri în care — de exemplu — linia curbă este drumul cel mai scurt dintre două puncte. Șocul acestor universuri placate pe universul nostru cotidian provoacă, dealtfel, cu ușurință efecte comice, așa cum se poate remarca în cărțile lui Gamow și într-o mulțime de povestiri de *science fiction* umoristic.

E relativ ușor de verificat această suspendare a evidenței: dacă lucrarea lui Swift ar cădea în mîinile unui individ dintr-o societate canibală (desigur, imaginară, dar în nici un caz imposibilă), ce nu ar avea *tabu*-ul nostru împotriva utilizării alimentare a copiilor, ci unde, dimpotrivă, această practică ar exista în mod efectiv, antropofagul nostru ar considera poate opera lui Swift genială, plictisitoare, interesantă sau banală, dar, în nici un caz, nu ar putea-o găsi comică. Incapacitatea sa de a percepe suspendarea evidenței, și deci reducerea la absurd, i-ar interzice orice „contact" cu comicul, sau, pentru a folosi terminologia lui L. Cazamian, lumea lui s-ar „cupla" perfect cu aceea a lui Swift și nu i-ar îngădui nici o ieșire spre nonserios.

Să remarcăm, așadar, cele trei puncte asupra cărora va trebui să revenim mai tîrziu:

1. Paradoxul ironic, care este primul timp al umorului, se obține prin contactul brusc al lumii cotidiene cu o lume deliberat redusă la absurd;

2. Reducerea la absurd se obține prin suspendarea voluntară a unei evidențe, însoțită de un comportament mental dealtminteri perfect normal și mai ales perfect logic;

3. Evidența suspendată este proprie unui grup social dat, iar paradoxul umoristic nu există decît pentru membrii grupului social ce acceptă această evidență, fapt care explică, dealtfel, de ce umorul unei anume țări e uneori inaccesibil locuitorilor altei țări.

E timpul acum să examinăm un alt aspect al problemei. Presupusul nostru canibal nu este singurul ce poate fi imunizat împotriva rîsului la lectura *Modestei propuneri*. Iată o experiență pe care am practicat-o deseori și care stă la

îndemîna oricărui profesor. În fața unui auditoriu de studenți nepreveniți asupra lui Swift, am expus conținutul *Modestei propuneri*, citind pasajele cele mai caracteristice și rezumînd restul în maniera cea mai accesibilă pentru niște auditori ai epocii noastre. Am obținut în mod invariabil un rîs general. Atunci, fără a schimba tonul, am precizat că Swift a devenit nebun la puțină vreme după ce a scris acest text, lăsînd să se înțeleagă că, poate, chiar era cînd l-a scris (ceea ce e, desigur, exagerat). Amintesc apoi diverse texte (și, în special, *Gulliver*) în care apare fobia sa pentru copii. Pe același ton amuzant, dar fără a avea aerul că mă îndoiesc de acest lucru, exagerez datele și îmi conduc atunci auditorii la gîndul că au de-a face cu un fel de nebun sadic (să mă ierte umbra lui Swift !) și că, de fapt, ceea ce scrie e un fel de mărturisire... Și, dintr-o dată, văd cum rîsetele îngheață. În cîteva clipe, lumea devine serioasă. Dacă încerc atunci să citez cîteva din detaliile cele mai puțin șocante ale *Modestei propuneri* (în urmă cu cîteva minute, altele mult mai crude îi făceau să rîdă), provoc în sală proteste unanime.

Rîsul nu este posibil așadar decît dacă auditoriul e convins că Swift nu vorbește serios. Acest auditoriu trebuie să presupună la Swift o intenție binevoitoare, generoasă. Pentru aceasta, Swift trebuie să-l invite, să-i arunce, „o privire complice". Aici, privirea complice este însăși enormitatea propunerii sale: cu cît efectul e mai puternic, cu atît decalajul umoristic e mai vizibil, umoristul avînd mai puțină nevoie să-și demaște ironia. Așa-numitul *pince-sans-rire* * e cu bună știință extravagant, în timp ce subtilul comic trebuie să-și rețină surîsul.

Swift accentuează această primă privire implicită prin alte două procedee. Unul constă în sclipiri de tip *wit* ** ce străpung din loc în loc tonul uniform științific al expunerii:

„Admit că acest aliment va fi ceva mai scump, dar, în consecință, el va fi pe placul proprietarilor care, întrucît au devorat deja majoritatea taților, par să aibă mai multe drepturi asupra copiilor" [21].

---

* Persoană care-și bate joc de cineva, lăsînd impresia că este serios. *Mucalit, hîtru*, ar fi termenii cei mai potriviți pentru definirea unui astfel de om *(N.T.)*.

** *Wit* (engl.) = spirit, istețime, agerime *(N.T.)*.

[21] SWIFT, *op. cit.*, pp. 170–171.

Cealaltă privire complice e mai puțin perceptibilă pentru cititorul modern, dar ea era evidentă în vremea lui Swift: este vorba de referința fals serioasă la *Descrierea Insulei Formosa*, publicată în 1704, de George Psalmanazar. Toată Anglia știa, încă din 1712, că Psalmanazar era un mucalit strașnic, iar descrierea sa, o impostură.

E suficient să înlăturăm din text aceste cîteva detalii, să contracarăm necredința generată prin exagerare și textul lui Swift nu mai poate „efectua saltul" spre rîs. El rămîne închistat în absurditatea pe care a creat-o și devine pentru cititor un obiect de scandal, de aversiune sau de indignare. Cu alte cuvinte, nu există indiferență posibilă în fața acestui text: sau te revolți luîndu-l în serios, sau rîzi cu poftă. Sîntem astfel determinați să adăugăm la observațiile precedente alte trei repere:

1. Situația creată prin reducerea la absurd, obținută, la rîndul ei, prin intermediul paradoxului umoristic, este lipsită de viață și reclamă un al doilea timp al umorului care să genereze succesiunea afirmării după negare;

2. Acest al doilea timp se adresează mai ales sensibilității; el comportă, în esență, un act de credință, de încredere sau de solidaritate afectivă față de umorist și, prin aceasta, față de ordinea universală pe care ironia lui a zguduit-o și pe care numai el o poate restabili;

3. Umoristul își invită cititorul la acel „salt" în afara absurdului prin indicații mai mult sau mai puțin subtile, uneori implicate, dar care, creînd o complicitate de la om la om, nu sînt inteligibile decît într-un grup social dat, ceea ce impune umorului un al doilea nivel de „localizare" umană.

Acesta este cel de-al doilea timp al dialecticii umorului.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZIE

O ARTĂ DE A EXISTA

O artă de a exista nu e totuna cu o artă de a trăi. Umorul nu este nici diletantism, nici tehnică de confort intelectual. Îl ucizi cerîndu-i să joace acest rol; burghezia engleză a ultimei generații a parcurs deja o asemenea amară experiență.

Există multe niveluri de existență. De aceea există atîtea tipuri de umor, de o mare deosebire între ele. Nu coincid toate cu rîsul, și Bergson a adus un mare deserviciu celor ce definesc umorul, furnizîndu-le o analiză bazată în întregime pe rîs. Tentați să înceapă explorarea umorului prin rîs, aceștia ajungeau, mai devreme sau mai tîrziu, la un impas.

Ben Jonson, cel care a dat un nume și o formulare umorului, l-a însoțit, în opera sa, cu comicul, dar menajul nu a fost întotdeauna fericit, după cum nu avea, în orice caz, nimic fatal. Dacă umorul provoacă atît de des rîsul, aceasta se întîmplă pentru simplul motiv că mecanismul său dialectic este analog cu cel al rîsului, că el creează cu bună știință tensiune prin ironie și că — rareori, dealtfel, — saltul său aduce cu sine destinderea. Această coincidență este însă parțială și ocazională. Se întîmplă uneori ca umorul să coincidă cu forme superioare ale gîndirii dialectice și să devină o filosofie.

Nici măcar nu sîntem siguri că umorul este întotdeauna dialectic. Cu riscul de a pune la îndoială singurul caracter al umorului pe care l-am afirmat cu oarecare certitudine, trebuie să recunoaștem că mișcarea balanței nu e întotdeauna perfect conturată. Ar fi o impertinență să pretindem că în cele o sută douăzeci și cinci de pagini am reușit să trecem în revistă toate manifestările unui fenomen atît de com-

plex. Cercetînd bine, vom descoperi, fără îndoială, tipuri de umor pe care nimic — poate, doar, o trecătoare și indefinibilă nuanță — nu le distinge de ceea ce am numit ironie *. Vom găsi, de asemenea, umor fără ironie. Avem a face cu un domeniu încă nedesluşit, în care frontierele sînt imprecise, iar cuvintele înșelătoare.

Se pare totuși că, la capătul acestui studiu, avem posibilitatea să întrevedem o formă generală, o mișcare, o intenție — ceea ce limba engleză ar numi un *pattern* (cuvînt pentru care, deși displace puriștilor, nu există traducere). Este o voință și, în același timp, un mijloc de a evada din cercul automatismelor pe care, cu o tandrețe teribil de maternă, viața în societate și viața propriu-zisă le cristalizează în jurul nostru sub forma unui zid de protecție sau a unui lințoliu. Omul lipsit de umor trăiește viața larvelor, închistat sub învelișul lor de mătase, sigur pe un viitor fără durată, semiconștient, neschimbător. Umorul provoacă explozia coconului spre viață, spre progres, spre riscul de a exista. Adesea, din acest proces nu rezultă decît o molie neinteresantă și vulgară. Uneori însă, poate țîșni un fluture multicolor cu un rîs zeiesc ori zăcămîntul misterios dintr-o fantastică falie obscură.

---

* Pentru *ironie* și (tip) ironic, autorul propune, printre altele, definiția lui Joseph Moreau, profesor de istoria filosofiei la Facultatea de Litere și Științe Umaniste din Bordeaux: „Ironic (εἴρων) este cel care, în enunțurile sale diminuează sau coboară nivelul realității, refuză să-și mărturisească propriile-i calități, care-și ascunde știința sub vălul unei prefăcute ignoranțe, care se retrage într-o atitudine pur interogativă. Adjectivul εἴρων, substantivul de *ironie* se apropie ca sens de verbul ἔρομαι care înseamnă, de fapt, a *interoga*" (vezi *L'Humour*, ed, cit., p. 97) *(N.T.)*.

PROFESIUNEA DE SCRIITOR

(*La Profession d'écrivain*, SOBODI, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Talence, Bordeaux)

Masă rotundă a Centrului de Sociologie a Faptelor Literare realizată în cadrul Săptămînii de Cercetare și Acțiune Culturală din Bordeaux, 14 noiembrie 1967

Scanned with OKEN Scanner

Această masă rotundă, realizată de Institutul de Literatură și Tehnici Artistice de Masă (ILTAM), în cadrul Săptămînii de Cercetare și Acțiune Culturală din Bordeaux, a reunit următorii participanți:

Jean ALBERT-SOREL, Pierre-François CAILLÉ, Michel CHRESTIEN, Georges CORLIEU, Robert ESCARPIT, Armand LANOUX, Gaston MARCHOU, Gilbert MURY, Dragan NEDELKOVIČ, Bernard PRIVAT.

Dezbaterile sînt reproduse după stenograma directă și înregistrarea ORTF. S-a ținut mult la păstrarea spontaneității. De aceea rugăm cititorul să scuze imperfecțiunile stilistice.

Ședința s-a deschis la 14 noiembrie 1967, orele 10,15, în marele auditorium al Casei ORTF din Bordeaux, sub președinția lui Robert ESCARPIT.

R. ESCARPIT: Am plăcerea să vă prezint personalitățile care se află în jurul acestei mese. Unii au început deja discuția asupra temei „Profesiunea de scriitor", ieri, în cadrul unui seminar ținut la Facultatea de litere.

Profesorul Nedelkovič, de la Facultatea de litere din Belgrad, se află anul acesta la Bordeaux, în calitate de profesor asociat.

Gaston Marchou este tipul însuși al „profesionistului în materie de scris literar". I-am cerut să vină spre a-și mărturisi opinia asupra problemei profesionalismului în materie de literatură.

Scanned with OKEN Scanner

Avem, apoi, printre noi un om foarte important, un administrator. Literatura contemporană îi datorează mult, el joacă un rol esențial: d. Corlieu, secretar general al Fondului Literar*. Casa Literelor este embrionul unui gen de serviciu social al scriitorului și, în același timp, serviciul — în cadrul Ministerului Afacerilor Culturale — care-i ajută pe tinerii scriitori în debutul lor, iar pe scriitorii mai vechi, pe parcursul întregii cariere.

La dreapta mea, Armand Lanoux; el este, dintotdeauna, un sindicalist. Dacă există într-adevăr un sindicalism al scriitorilor, aceasta i se datorează în mare parte. Armand Lanoux a adoptat poziții extrem de ferme în acest domeniu.

La stînga mea, Michel Chrestien, romancier, președinte al Sindicatului Scriitorilor.

Apoi, Gilbert Mury, sociolog, specializat în domeniul sociologiei culturii.

Iată-l și pe Bernard Privat, editor. Este reprezentantul patronatului, la masa noastră rotundă. Patronatul, oricum, trebuia reprezentat. Iată opresorul; el se va apăra.

Domnul Jean Albert-Sorel reprezintă Societatea oamenilor de litere, organizație profesionistă de un alt tip decît Sindicatul; d. Jean Albert-Sorel este vice-președintele acestei societăți. Domnia sa îl reprezintă aici pe amicul nostru Paul Mousset, om de litere și ziarist.

În fine, Pierre-François Caillé se află aici în dublă ipostază: vice-președinte al Societății oamenilor de litere, președinte al Federației internaționale a traducătorilor și al Societății franceze a traducătorilor. Traducătorii reprezintă o parte importantă a profesionalizării în materie de literatură.

Aș vrea mai întîi să reamintesc în cîteva cuvinte rezultatul discuțiilor noastre de ieri; apoi, i-aș ruga pe Armand Lanoux și Gilbert Mury, absenți la aceste discuții, să-și exprime poziția, fără a cunoaște exact nuanțele aduse la opiniile exprimate. Le întind astfel o cursă, întrucît sper ca ei să provoace contestații din partea celorlalți participanți la masa rotundă.

Ne-am oprit îndelung asupra unei probleme extrem de dificile, aceea a criteriilor profesionalizării la scriitor. S-au

* În fr., în original: *Caisse des Lettres (N.T.).*

Scanned with OKEN Scanner

conturat dintru început trei poziții. Ele nu sînt contradictorii, dar corespund unor puncte de vedere diferite.

Poziția de bază a fost exprimată de Societatea Oamenilor de Litere, care-i reprezintă din punct de vedere legal pe scriitori, fie și numai prin încasarea drepturilor de autor. D-l Corlieu cunoaște foarte bine aceste lucruri: el ia din drepturile de autor o parte ce reprezintă cotizațiile sociale. Iată deci o primă definiție: scriitorul este omul care scrie cărți, în mod regulat sau neregulat. Cărțile sale sînt tipărite sau reproduse, de obicei, de către editură.

Numărul scriitorilor e destul de greu de apreciat. Dacă e să ne luăm după Societatea Oamenilor de Litere, ea cuprinde cam 3 500 de aderenți. Dacă însă dăm crezare d. Corlieu, există aproximativ 70 000 de cotizanți la Fondul Literar.

Iată o primă problemă: între cei 3 500 și cei 70 000 se situează bariera profesionalității.

Cea de-a doua definiție, dată de Gaston Marchou, este tradiționala definiție sindicală: scriitorul profesionist este cel care obține 50% din veniturile sale scriind cărți. Este și definiția ziaristului profesionist. Pentru a fi membru al Sindicatului Ziariștilor, trebuie să cîștigi 51% din venituri scriind în ziare.

În fine, putem avea o noțiune mai largă a scriitorului profesionist, afirmînd că el este cel care face o carieră. El începe să scrie cărți la o anumită vîrstă, la un anumit moment, obține succese măsurate prin cifrele de vînzare, apoi și alte promovări, ca premiul Goncourt de pildă sau Academia. El poate deveni chiar scriitor reputat, deci prezent în orice librărie. Sau, cum spunea Armand Lanoux, anul trecut, poate apărea în „livre de poche", ceea ce înseamnă de fapt o promovare de carieră.

Am mai pus problema și altfel: scriitorii sînt oameni care scriu și publică.

Această definiție include cazuri extreme. La un pol, avem „scriitorul de duminică"; spre exemplu, doamna care, într-un colț de provincie, scrie poeme și se spetește să le publice la una din editurile specializate, care trăiește din naivitatea acelora ce, scriind pentru plăcerea de a scrie, vor să publice cu titlul de autor.

Scanned with OKEN Scanner

La polul opus se află „scriitorul profesionist"*. Este un tip capabil de redactare creatoare, dar care nu produce neapărat opere literare. El poate fi însărcinat cu realizarea unei broșuri despre faimoasele brînzeturi franțuzești, ori cu redactarea unui articol de publicitate sau a unei broșuri de călătorii. Acest lucru necesită calități literare incontestabile și un anume profesionalism. Uneori judecăm superficial problema. Gîndindu-ne la scriitori, ne gîndim mai ales la marea literatură. Dar și această literatură de care am pomenit mai sus face parte din viața noastră cotidiană.

Între aceste două extreme de amatorism și profesionalism, gama situațiilor este infinită.

În sfîrșit, ne-am pus următoarea întrebare: se situează scriitorul în cadrele și structurile obișnuite ale societății noastre, așa cum sînt ele analizate, într-un mod sau altul? Este salariat? ... Este comanditat? ... Este mandatar? Ce este el, de fapt? De aici decurge problema raporturilor dintre scriitor și editor.

Iată cum profesia de scriitor este, în fond, condiționată de meseria de editor. Rolul scriitorului, ca profesionist, depinde, la urma urmei, de raporturile sale cu structurile editoriale.

Și în acest domeniu găsim extreme. Scriitorul poate fi un salariat. Acest lucru se petrece, oficial, în Statele Unite, în industria cinematografului. Există însă și salarizări clandestine, atunci cînd scriitorul trăiește din avansurile editorului său.

Scriitorul este salarizat într-un anumit mod în țările socialiste, unde, fiind recunoscut ca scriitor, după anumite criterii, el primește un fel de salariu care-i permite să trăiască, apoi un fel de spor proporțional cu munca depusă și cu succesul obținut.

Există însă și cazul invers, cînd scriitorul se folosește literalmente de editor. Este un caz cu totul excepțional care nu se poate aplica decît scriitorilor de mare tiraj, precum Simenon, de exemplu.

---

* În fr.: *écriveur* nu *écrivain*, pentru care nu putem găsi un echivalent românesc. Judecînd după context, nu credem într-o accepție ironică. Propunem totuși o variantă: *cel-ce-scrie* (*N. T.*).

Problema de structură este cu atît mai complicată cu cît o parte a lumii, foarte importantă dealtfel, se constituie nu numai din țări socialiste, ci din țările Lumii a treia, în curs de dezvoltare, unde statul sau o anume colectivitate se erijează în editor. Mergînd mai departe, se poate ajunge pînă la situația scriitorului funcționar.

Iată rezultatele străduinței noastre de clarificare din cursul zilei de ieri. Noi am pus aceste probleme, iar acum dau cuvîntul lui Armand Lanoux.

A. LANOUX: Am să încep printr-o mică chestiune de semantică.

După cum știți, sîntem toți, în special scriitorii, foarte preocupați, din ce în ce mai preocupați, de conținutul real al cuvintelor și de modificările acestui conținut în funcție de cei care le folosesc.

De pe acum, îmi dau seama — deși există păreri diferite în sală — că ceva nu e bine aici. Bineînțeles, nu vorbim de același lucru și niciodată nu vom vorbi de același lucru. Pentru cititor, imaginea pe care și-o face despre scriitor, conținutul cuvîntului „scriitor" se deosebește, evident, de conținutul cuvîntului „scriitor" înțeles de scriitorul însuși. Jocul trebuie acceptat, există chiar mai multe soluții: fie ne însușim punctul de vedere al publicului sau al cititorului și vorbim atunci despre scriitorul imaginat de cititor și de publicul însuși, fie ni-l înfățișăm într-un cadru sociologic, ca o situație de fapt, fie, în sfîrșit, îl definim așa cum scriitorul se vede pe el însuși.

Acestea din urmă sînt părțile care ne interesează. Trebuia să ne luăm această precauție, ca să nu fiți prea surprinși de caracterul aparent „sordid" pe care-l poate prezenta o dezbatere de acest gen.

Evident, dacă s-ar fi pus problema vieții muzicianului, a pictorului sau a vieții doctorului, chirurgului, și unii și alții am fi ajuns la constatări de aceeași natură. Este un lucru inerent studiului unei probleme de profesiune. Deja scriitorul apare aici ca profesionist, întrucît este supus, ca toți cei ce aparțin altor profesii, aspectelor unei realități mai mult sau mai puțin sordide.

Munca efectuată ieri, și rezumată aici de Robert Escarpit, a fost, fără îndoială, bine făcută. Totuși, sînt puțin șocat de unele afirmații ce îngrădesc și limitează realitatea, din anumite motive.

Scanned with OKEN Scanner

Vom încerca să pornim de la realitate, să o prezentăm așa cum este ea, și nu cum ar trebui să fie, sau cum este din punct de vedere legal și administrativ.

În primul rînd, mă șochează distincția făcută între scriitor și „cei-care-scriu". Eu aparțin în egală măsură și unora și altora; îmi desfășor o imensă parte a activității la radio și televiziune; mă consider deci un autor dramatic. Ca atare, nu-mi pot imagina o activitate secundă, pornind adică spre masa de lucru cu o șapcă de autor dramatic și revenind la vestiar spre a-mi căuta o pălărie specială de romancier. Nu-mi poate ieși din cap ideea că este unul și același omul care-și ia fie stiloul și hîrtia, fie mașina de scris — dacă obișnuiește să scrie direct la mașină —, fie magnetofonul, în cazul în care dictează.

Noțiunea de scriitor trebuie mînuită cu oarecare prudență, dacă vrem să aflăm cu exactitate ce conține ea. În fapt, această noțiune prezintă două aspecte: pe de o parte, acela care se exprimă prin scris; este viziunea despre scriitor proiectată spre sublim; pe de altă parte, mișcarea retur, cînd publicul transmite scriitorului mijloacele sale de existență sub forma drepturilor de autor. Dar orice criteriu al profesionalității care s-ar baza doar pe faptul de a scrie cărți nu ar corespunde realului. Ați auzit mai înainte cifrele de 70 000 cotizanți la Fondul Literar și de 3 500 aderenți la Societatea Oamenilor de Litere. Acestea ar fi, ca număr, limitele scriitorului.

Trebuie să vă dezamăgesc; în Franța, sînt cu totul cam o sută de scriitori, cel mult, care trăiesc, normal și decent, din profesiunea lor. După mine, standardul de viață al scriitorului la maturitate poate fi asimilat cu cel al generalului de divizie, sau, la rigoare, cu cel al unui colonel. Este un punct de vedere ca oricare altul. Numai o sută de scriitori pot trăi în Franța, la această cotă. Cred că dl. Corlieu m-ar aproba.

Cum trăiesc ei?... Există doar atîția „scriitori care scriu"... În această sută, vom descoperi poate douăzeci care trăiesc *numai de pe urma cărții*.

Ce se petrece în realitate?... Simplu de tot, încercăm să cuprindem realul într-o plasă de cuvinte, iar această plasă este prea mică sau destrămată pe alocuri. Un scriitor este,

desigur, un om cu idei, dar mai ales un om înzestrat cu o teribilă forță de ascensiune, cu o voință de putere sau, cum ar spune Nietzsche, cu un elan vital. Luați ce termen vreți din vocabularul filosofilor. Este un oarecine care posedă imperioasa nevoie de a se exprima, de a transmite, de a-i convinge pe ceilalți și, într-o anumită măsură, de a-i schimba. Pentru asta, el dispune de unealta sa profesională, scrisul. Începînd din acest moment, totul se complică.

Acest scriitor profesionist va scrie romane, dar va scrie și eseuri... El va fi, de asemenea, ziarist. El poate scrie cronici acide — ceea ce eu am numit „*sauterne*-ul cu arsenic* — ca cele din „Le Monde". El poate străbate lumea, precum un alt scriitor profesionist, Serge Groussard.

El poate fi un adevărat autor dramatic. Puțini sînt scriitorii „scriitori" care să nu fi fost tentați într-un moment sau altul de scenă, în primul rînd — bineînțeles —, dar și de radio sau televiziune. Cel mai elocvent exemplu de scriitor dedicat cărții și aproape în exclusivitate romanului în accepția cea mai strictă a termenului, ar fi, fără îndoială, Hervé Bazin. Dar chiar și Hervé Bazin a cedat tentației de a scrie scenarii, făcînd acel *L'Huile sur le feu* pentru televiziune.

Sîntem proteiformi, dar fără vina noastră; ne solicită radio-ul, televiziunea, conferința, articolul. Trăim într-o societate care nu ne admite în bloc, ci ne decupează în detaliu. Scriitorul se află în fața publicului și mai ales în fața puterilor publice, fără specificare de ansamblu; el este partajat, divizat, cînd autor de radiodifuziune sau televiziune, cînd redactor literar, coordonator de colecție (și, prin asta, pătrundem în domeniul editorial), ziarist, autor de romane etc. Or, de fiecare dată — manifestare nouă a ceea ce este totuși unitar în interiorul lui — puterile publice adoptă față de el o poziție diferită. Nefericitul nu mai reușește să afle ceea ce este cu adevărat. Tot ce știe este că scrie și că e remunerat, de cele mai multe ori — cel puțin în țările occidentale —, prin dreptul de autor. Fără îndoială, sub acest aspect economic trebuie luată în considerație profesiunea scriitorului, acest ceva instabil în esență, mereu în modificare și a cărui incertitudine este rațiunea însăși a existenței.

---

* *Sauterne*: vin alb din regiunea Bordeaux, vestit pentru calitatea sa deosebită *(N.T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

Sociologia și mijloacele de existență ale scriitorului, în 1900, în 1925, apoi în 1967, nu sînt deloc aceleași. Mulți dintre dumneavoastră ignoră multiplicarea mijloacelor anexe — ceea ce poartă numele de „drepturi secundare" —, această formă de diluție nedefinită a dreptului de autor, de diminuare, pe anumite căi, a valorii intrinsece, această extindere generată totodată de faptul că dreptul de autor se repercutează în reproducerea mecanică, această dublă mișcare de extensie și diminuare. Spre exemplu, atunci cînd o operă muzicală sau dramatică este transcrisă printr-un mijloc oarecare (magnetofon, magnetoscop, disc...), ea constituie obiect de percepție pentru autor (drepturi de reproducere mecanică). Dreptul de autor se diluează, se modifică, odată cu meseria care ea însăși se diluează și se modifică de la an la an, complexitatea sporește într-atît, încît scriitorul este îndreptățit să refuze, *apriori*, categoriile în care este încadrat. În fața unei asemenea risipiri, el trebuie să aibă — și are — tendința de a revendica autonomia și integritatea persoanei sale, a persoanei care scrie.

Scriitorul visează, de fapt, să fie considerat din punct de vedere social și profesional la egalitate cu chirurgul care tratează nediferențiat ochii, ficatul sau picioarele... El ar vrea să fie considerat ca scriitor, și nu dispersat, fragmentat, atomizat de o societate analitică pînă la nebunie.

Din acest punct de vedere, el este deci în dezacord fundamental cu puterile publice, cel puțin în țările capitaliste occidentale, și are tendința, firească, să privească spre viitor cu neîncredere și uneori cu pizmă, întrucît simte că această măsură comună de a scrie devine din ce în ce mai contestată prin multiplicarea celorlalte mijloace — cinema, radio, televiziune — pe care se vede obligat să le utilizeze pentru a trăi în mod cuviincios.

Scriitorul care va aborda aceste probleme peste douăzeci și cinci de ani se va deosebi de noi mai mult decît ne deosebim noi de confrații din 1930. El va scrie poate *cu lumină*. Priviți drama societăților de autori care au fost obligate să inventeze mijloacele cele mai absurde pentru a accepta mai întîi, iar apoi pentru a păstra în arhivele lor, operele unor compozitori ce au renunțat la partitura clasică. Societatea Autorilor

a trebuit să admită acest lucru. Autorul dorește să i se recunoască calitatea sa de persoană.

G. MURY: Ne aflăm în fața unei situații critice. Definițiile scriitorului profesionist sau ale meseriei de scriitor propuse aici nu satisfac, la urma urmei, pe nimeni și e greu de admis că trebuie să-mi obțin 51% din venituri din meseria de scriitor pentru a mă numi profesionist.

La epoca în care Vercors își cîștiga existența, în cea mai mare parte, prin producția de tablouri, încetase el oare să fie scriitor profesionist? Se pare că nu.

Nu voi încerca să stabilesc diferențierea printr-un alt procentaj. În acest mod, nu vom reuși niciodată să discernem ceea ce constituie cu adevărat profesia de scriitor, *în măsura în care aceasta nu este o profesie ca oricare alta*. Dacă reacționez negativ la definițiile propuse ieri, este pentru bunul motiv că a pătruns aici, se pare, o anumită confuzie datorată abuzului de claritate.

E foarte clar să spunem 51% dar, după cum observa Armand Lanoux, cînd o definiție clară se aplică unui număr restrîns de persoane, ea riscă să nu fie extrem de instructivă. Ar trebui, dealtfel, să ne întrebăm pînă unde merg activitățile sociologului. ce intră cu necesitate în calculul acelor fatidice procente de 51%. Cînd scriu o carte de sociologie bazată pe cercetări prealabile, sînt oare un scriitor? Iată o întrebare-cheie, întrucît sumele primite cu titlul de cercetare ar trebui să intre în onorariile mele de scriitor. Aș spune chiar că, după discuțiile de ieri, am rămas cu o „obscură claritate ce-alunecă din stele"...

De ce, atunci, sîntem nesiguri în fața noțiunii de scriitor profesionist? ... Pentru că problema noțiunii de scriitor se pune la nivelul schimbului.

Sînt profesionist în sensul că, în schimbul forței mele de muncă, primesc un salariu determinat. Ne aflăm acum în fața unei noțiuni de valoare de întrebuințare; un scriitor profesionist este un scriitor care răspunde unei anumite necesități colective, care e conștient de acest lucru și se angajează cu publicul într-un dialog ce-l privește în mod direct.

Se spunea mai înainte: „Un om care scrie nu este un scriitor". Iar eu aș adăuga că un scriitor profesionist nu

este un „om-care-se-exprimă"*, adică unul care ia o foaie de hîrtie pentru că simte nevoia să transcrie ceea ce-i vine-n minte, ceea ce-l năpădește, ceea ce-l obsedează, deoarece simte nevoia să-și exteriorizeze demonul pe hîrtie, preocupîndu-se prea puțin de ce se va întîmpla cu discursul său. Nu pentru că în rîndul marilor clasici nu am putea găsi astfel de „tipi ce se exprimă", dar, dacă e vorba de scriitori profesioniști, refuz să-i plasez în această categorie.

Dacă însă e vorba de valoare de întrebuințare, ne aflăm în fața unui om care se preocupă de limbajul său, de discursul său ca mijloc de comunicare. Nu se poate să nu existe o corespondență între discursul acestuia și preocupările, grijile, aspirațiile unei anumite fracțiuni a contemporanilor săi, corespondență de care este conștient.

Se stabilește astfel un cod: este raportul semnificantului cu semnificatul: cînd mă adresez cuiva, vreau ca acesta să mă înțeleagă, încerc să găsesc un limbaj comun cu el. E un lucru relativ ușor în discurs. Cînd mă aflu în fața oricăruia dintre dumneavoastră, ne putem înțelege greșit în primele minute, dar, încetul cu încetul, construim un cod, codul nostru, în așa fel încît să înțelegeți ceea ce comunic, așa cum înțeleg eu în momentul în care comunic.

Situația se complică însă atunci cînd am de-a face cu acel necunoscut care este publicul, iar circuitul care înștiințează autorul de modul în care a fost receptat este un circuit falsificat, întrucît criticul literar, în descifrarea lucrării, a mesajului care-i este adresat, nu are același cod cu publicul.

Mă interesează deci canalul (pentru că cele două chestiuni se leagă una de alta), adică ansamblul instrumentelor prin care comunic — și, în primul rînd, cartea. Dar nu orice fel de carte: o carte vîndută în holul unei gări nu este o carte care să populeze un anumit număr de biblioteci universitare. Nu spun că o prefer pe aceasta din urmă; mă mulțumesc doar să constat că între cele două cărți există o diferență.

Dacă cartea este un mesaj, ea poate fi bruiată de zgomot. Ceea ce se interferează adică cu acest mesaj pe care eu l-am transmis printr-un anumit cod, prin intermediul unui anumit

---

* În original *exprimeur (N.T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

canal. Acest zgomot poate fi zgomotul în sensul propriu al cuvîntului: dacă locuiesc într-un HLM *, de exemplu, vecinul îmi tulbură lectura cu un *bel canto* ... sau trăgînd apa la W.C.

Dar zgomotul acesta poate fi, de asemenea, bomba atomică de la Hiroshima sau ecourile războiului din Vietnam. Există un întreg context social în interiorul căruia mesajul poate sau nu poate fi ascultat.

Ce este deci un scriitor profesionist? Este cineva care primește bani pentru că a produs comunicare, cineva care se consideră angajat în examinarea conținutului, a codului, a canalului și a zgomotului, adică a ansamblului de mijloace prin care are acces la public. Bineînțeles, la un prim nivel, nu-l vom mai găsi pe *„exprimeur"*, pe care-l refuz pentru dreptul de a sta la egalitate cu profesionistul, ci pe *„écriveur"*, care se mulțumește să trimită un mesaj în care nu operează nici o selecție și care reprezintă doar o tranzacție între ideile dominante ce sînt, la urma urmei, cele ale clasei dominante, și exigențele, nevoile grupului social din cadrul căruia își recrutează cititorii.

Vom vedea în această seară, cu ocazia *Premiului celor o mie de cititori*, că fiecare din scriitorii ajunși în fruntea competiției își are publicul său determinat, ce aparține unui grup social determinat.

Scriitorul profesionist, chiar dacă nu-și cunoaște grupul, posedă un fel de experiență, dobîndește o relație a cărei natură ar trebui să o definească. Dar, în același timp, dacă nu este decît un „om-care-scrie", și nu un scriitor, el caută o tranzacție prin intermediul unui joc de imagini valabil pentru toți, care constituie o conciliere provizorie, artificială, între concepțiile societății globale și cele ale clasei sociale căreia i se adresează și care este concurentă cu societatea globală, așa cum spunea Georges Gurvitch. Trăim într-o lume în care există exigențe totale — era cît pe ce să spun totalitare —, exprimate de societate și globale, exprimate de clasa dominantă și de celelalte grupuri sociale ce alcătuiesc această societate globală, și intră în competiție cu ea, departe de a i se subordona sau integra.

---

* *Habitations à loyer modéré* (HLM); Locuință(e) cu chirie accesibilă, modestă. În general, un apartament de bloc *(N.T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

Profesionistul este cel care ia în considerație aspirațiile unui grup, îi propune „reflecția activă", operează o alegere (nu e momentul s-o examinăm acum) printre ideile izvorîte din public; este cel care organizează anumite imagini, anumite concepții alese anterior și care constituie, în fond, viziunea despre lume a unui grup social determinat. El dă formă unor trăiri informe și, în cele din urmă, aduce în conștiință, chiar la nivelul elementar al imaginii, ceea ce pînă atunci se manifesta sub formă de impulsuri, aspirații sau protest masiv, dar toate acestea în limita unei conștiințe clare.

Începînd cu momentul în care acest sistem de contradicție ce procură imagini este eliminat, putem vorbi cu adevărat de recursul la o grupare coerentă a orientărilor autorului. Ceea ce eu, ca autor, cunosc cu deplină conștiință modifică, la rîndu-i, ceea ce caut să propun conștiinței altora. Nu se întîmplă însă același lucru cu un grup social, în cadrul căruia se experimentează o anume traiectorie a aspirațiilor, se descoperă imaginea gravată cu dalta într-un material solid, se acceptă, sub formă de idei, sentimentele, emoțiile și chiar atitudinile al căror purtător este.

Este, în fond, ceea ce demonstrează Lucien Goldmann cînd studiază raportul dintre Pascal și un anume grup de ofițeri regali.

Revenim deci la concepția formulată de Stalin într-o sintagmă lapidară: aceea a „inginerului de suflete". Inginerul e cel care modelează ceea ce există: ia nevoile și aspirațiile altora, în scopul de a face altceva din ele. Pentru a realiza un sistem de imagini mobilizatoare sau de idei clare, idei care nu conțin neapărat o referință conștientă la voința de transformare a lumii. El reușește totuși să-și impună voința de a anima lumea în măsura în care această voință transmite grupului destinatar al lecturii sale o imagine exaltantă a lui însuși.

Caracterul profesionist al actului de scriere se află determinat la nivelul celor patru criterii evocate mai sus:

— conținutul evocat este conținutul unui grup determinat;

— codul este mijlocul de comunicare cu acest grup determinat;

— canalul este ansamblul instrumentelor materiale ce permit contactul cu acest grup, și numai cu acesta;

— atitudinea față de zgomot devine o atitudine de acțiune, ceea ce nu înseamnă că scriitorul acționează, ci că mobilizează la acțiune.

Bineînțeles, îmi puteți obiecta că există multe cazuri particulare care nu sînt cuprinse în această analiză. Dacă aș vorbi, spre exemplu, de dificultățile codului, aș spune că suprarealismul nu a reușit să producă opere veritabile tocmai pentru că nu a găsit codul de comunicare între semnificant și semnificat, dar, în schimb, a reușit să exercite o eficientă acțiune în calitate de grup, întrucît a descoperit un canal, creîndu-și propria sa grupare de autori, în interiorul căreia crizele și luptele mobilizau atenția opiniei publice.

Acum îmi pot permite să afirm că existența scriitorului profesionist justifică într-o mare măsură interesul pentru sociologia literaturii, atît în forma sa conceptualizatoare, cînd se cercetează homologia, corespondența de structură între expresia scriitorului și carte, cu o clasă sau o fracțiune de clasă, cît și la nivelul cercetării empirice, întrucît ipotezele conceptuale nu pot fi sugerate într-o manieră valabilă decît la nivelul empiricului și al măsurii experimentale.

După cum vedeți, cînd se trece de la ideea economică de scriitor la un concept mai riguros, care se măsoară prin atitudinea autorului față de public, ne aflăm în fața unei probleme care nu se rezolvă cu 51%! Ca să închei, am să fac o comparație de o valoare egală cu ea însăși: campionul lumii Cassius Clay era un boxeur profesionist. Dar, sub numele de Mohammed Ali, a depus jurămînt de credință spre a fi *black Moslem*, negru musulman. Cînd a fost nevoit să aleagă între meseria sa de boxeur care-i aducea milioane și religia politică căreia îi jurase credință, el a ales-o pe cea din urmă. Acest exemplu, deși vine de la un boxeur, nu este lipsit de *punch* *.

R. ESCARPIT: Acum, că dezbaterea a fost inițiată de cei care nu au participat ieri, cred că au fost punctate cîteva întrebări, la care văd trei răspunsuri posibile: unul ar putea veni din partea lui Nedelkovič, care aparține unei țări unde

---

* În orig. în engleză: *punch* = punci, energie, forță și, cu alt sens, pumn *(N.T.)*.

structurile nu sînt tocmai cele ale țărilor capitaliste occidentale, așa cum spunea Lanoux; unul din partea lui Marchou, care poate răspunde la numele de „om-care-scrie" și unul din partea lui Corlieu, pe care l-am suprins reacționînd pe parcursul intervențiilor și care, cu siguranță, are ceva de spus.

D. NEDELKOVIČ: Să luăm sensul profesiunii de scriitor. Această profesiune este evidentă, incontestabilă. Dar, se pare că uităm un alt cuvînt: vocația scriitorului. Se află aici o mică nuanță și prefer să vorbesc despre vocație.

De cele mai multe ori, meseria de scriitor nu este o meserie unică pentru un om. Sînt multe exemple în acest sens:

Cervantes este sau nu profesionist? El a făcut multe alte lucruri, după cum știți, dar rămîne un scriitor; Gogol era profesor de istorie, dar un Scriitor, cu majusculă. Cehov, un simplu și modest medic, dar, și el, un foarte mare scriitor. Cred că toată lumea poartă în suflet această frază cunoscută a lui Cehov: „Medicina este soția mea legitimă; literatura este amanta mea". Pentru a trăi cu o amantă, îți trebuie cutezanță: este un risc, o aventură.

Deci, meseria de scriitor nu este o meserie ca oricare alta, nu este o profesie ca oricare alta: pentru ea nu există diplomă și e foarte greu — trebuie să mărturisim — pentru o societate, pentru un stat, să aibă criterii precise, să adopte o atitudine față de literatură, față de creatorul literaturii. În ciuda oricăror încercări, nu cred într-o conviețuire ideală între societate, între stat și literatură.

S-a pus problema ieri dacă motivele materiale descalifică un scriitor. Eu cred că nu. Sînt puțin romantic, dar totuși gîndesc că motivele materiale nu constituie un element care să-l descalifice pe scriitor.

R. ESCARPIT: Se pare că nimeni, dealtfel, nu a pretins așa ceva.

D. NEDELKOVIČ: Balzac era inspirat de motive materiale, de motive foarte prozaice uneori, dar era totuși un scriitor.

S-a mai pus și altă problemă: o operă manuscrisă poate constitui un criteriu de calificare a unui om ca scriitor sau nu? Nu cred că o operă manuscrisă poate sluji drept criteriu solid, deși există multe opere valoroase care rămîn, de multe ori, în manuscris.

R. ESCARPIT: Abordăm aici problema publicării. Credeți că ar fi cazul să revenim?

D. NEDELKOVIČ: Pentru o societate foarte organizată, scriitor este cel care a publicat o lucrare, care a expus-o judecății publicului și criticii. Această judecată este de multe ori nedreaptă, dar aici e vorba de destinul creatorului; să nu uităm *Albatrosul* lui Baudelaire și alte cîteva destine efemere. Aceasta este caracteristica oricărei profesiuni libere.

O societate umană progresistă trebuie să protejeze aceste profesiuni, dar ea nu trebuie să pretindă ca poetul să-și vîndă sufletul diavolului, chiar dacă acesta este frumos și bun.

Ca oricare producător, scriitorul este de cele mai multe ori exploatat pe diferite căi. Se pare că acest lucru e inevitabil. A fi exploatat prin diferite mijloace, bune sau rele, este destinul și poate chiar sensul creației scriitorului.

R. ESCARPIT: Cred că intervenția lui Nedelkovič subliniază o idee foarte importantă. Vocația de scriitor este alcătuită din riscuri? Cred că noțiunea de risc în meseria de scriitor este esențială, este chiar unul din criteriile profesiei.

Acestea fiind spuse, societatea modernă asigură omul împotriva riscurilor sale și e, într-adevăr, valabil faptul că scriitorul trebuie să intre în societate în calitate de om, să fie asigurat împotriva riscurilor sale de om, cu alte cuvinte, să fie asigurat, ca oricare altul, de Securitatea socială și să beneficieze de garanțiile societății organizate. Dar pare că e imposibil să fie asigurat împotriva riscurilor sale literare (în ciuda aparențelor, există aici un punct de convergență între intervenția lui Mury și cea a lui Nedelkovič) deoarece calitatea de scriitor este demonstrată prin comunicare. Este necesară publicarea, este necesar schimbul întreprins cu grupul social, pentru a putea ști dacă scriitorul este scriitor sau nu. Iată un aspect fundamental pe care-l putem reține de pe acum.

G. MARCHOU: În Munții Pirinei, un preot decide, într-o zi, să picteze în biserica sa o scenă religioasă. Comandă această pictură unei doamne cu oarecare talent; una din acele provinciale cultivate căreia, nescriind versuri, îi plăcea să mînuiască pensula. Ea știa că preotul e bogat (casa parohială îi aparținea) și că o va plăti.

Ca atare, își execută compoziția. Cum spune Péguy, „a nu vorbi de bani atunci cînd este cazul, ar fi o falsă pudoare". Așadar, ceru preotului solda cuvenită. Acesta îi spuse: „Cîtă culoare ați cheltuit? ... Cît timp? ... Vă dau atît pe oră". Atunci, artista, surprinsă, exclamă: „Dar totuși talentul?... — O, talentul ..., dar vă rog: îl aveți pe gratis de la Bunul Dumnezeu".

Cînd vorbim de meseria de scriitor, ne străduim, în fond, să aflăm dacă actul creator trebuie remunerat sau nu, dacă el poate permite celui care creează să trăiască așa cum se cuvine din meseria sa de scriitor.

Desigur, se știe că, la ora actuală, legislația noastră apără cu eficiență proprietatea literară, adică dreptul de reproducere. Dar societatea în care trăim ne așează în pragul unei lumi cu totul diferite de lumea pe care o cunoaștem începînd cu sfîrșitul secolului al XVIII-lea, în sensul că mijloacele de exprimare se multiplică neîncetat. Oricare ar fi suportul gîndirii unui scriitor: presă, televiziune, radio, cîntec — și cîntecul raportează mult mai mult decît un dicționar —, rămîne de știut dacă în mijlocul acestei producții de hîrtie tipărită, care poate atinge milioane de tone, dacă în această avalanșă de zgomot și imagini revărsată de radio și televiziune, persoana care este sursa acestui zgomot, acestor imagini, acestor texte, ocupă în societatea economică locul care-i revine de drept. Constatăm cu îngrijorare că, în organizări gigantice din punct de vedere tehnic, precum marile complexe editoriale sau marile ziare, autorul este considerat un fel de ectoplasmă ce apare întîmplător și va fi remunerat la întîmplare, în funcție de reușita mai mare sau mai mică a operei, la care se admite, în general, că tehnicienii au contribuit mult mai mult. Tocmai împotriva acestei noțiuni am dorit să reacționez însușindu-mi un cuvînt pe care vă cer să-l rețineți, căci, în fond, acest cuvînt al lui Armand Lanoux patronează întreaga dezbatere: este vorba de *atomizarea scriitorului*.

Merită scriitorul să existe ca ființă sensibilă avînd un schelet, sînge, mușchi și piele, sau este un personaj mitic care apare sau dispare în funcție de voga mijloacelor de reproducere ce-i traduc gîndirea?... Și aici, punem problema scriitorului profesionist ale cărui criterii n-au nimic comun cu valoarea și meritul scriitorului.

Scanned with OKEN Scanner

Nu trebuie să amestecăm problemele. E evident faptul că există lucruri pe care sistemul nostru economic nu va putea niciodată să le remunereze: spre exemplu, acțiunea profundă pe care un scriitor va fi avut-o asupra timpului său și care nu se observă, poate, decît după vreo cincizeci de ani. Stendhal spunea: „Voi fi înțeles după optzeci de ani". Dar nu despre asta e vorba: noi trebuie doar să decidem dacă scriitorul, ca atare, merită să ocupe un loc în societatea noastră de producție, bazată pe venituri profesionale obligatorii pentru definirea profesionismului, și de consum. Nu am vorbit, stimate Robert Escarpit, de cei 51%. Acest procentaj e implicat în criteriile propuse de mine pentru recunoașterea scriitorului profesionist. Am spus numai că un scriitor poate fi considerat profesionist în funcție de mai multe criterii, dintre care cel mai practic mi s-a părut a fi acceptat de Societatea Oamenilor de Litere în primirea unui membru societar. Se înțelege, nu e vorba nici să facem din meseria de scriitor un fel de domeniu rezervat, să o erijăm în corporație. Ar fi absurd. Dar, ar fi bine ca scriitorul care are o confirmare profesională să devină profesionist în toată regula, așa cum ești profesionist făcînd medicină, drept sau urbanistică.

Ajung astfel la un punct delicat. Ar fi, dacă vreți, ca și cum aș evoca noțiunea de exercitare ilegală a meseriei de scriitor. Dar cum se poate exersa scrisul în mod ilegal? Cu totul altceva este exercitarea ilegală a medicinei, care este atît de ușor de definit grație diplomei.

Se revin deci la această enormă producție de hîrtie tipărită. Hîrtia însăși ar fi suficientă pentru a remunera un scriitor, oricare ar fi valoarea lui — de vreme ce este scriitor profesionist — dar asta nu se poate întîmpla totuși, tocmai fiindcă profesiunea de scriitor nu este organizată.

Să ne explicăm: la ora actuală, o mulțime de reviste și ziare acceptă copia gratuită a unor amatori care-și găsesc, în exercitarea meseriei de scriitor, toate satisfacțiile de care am vorbit mai înainte și chiar satisfacerea unei dorințe de putere. Alții, într-un mod cam ciudat, socotesc că semnătura lor într-un ziar constituie cea mai bună publicitate pentru firma industrială sau comercială pe care o reprezintă, pentru produsul pe care-l vînd și, în plus, faptul de a fi publicați le dă o aparență de creatori, de gînditori — titlu al cărui sens rămîne încă nedeslușit — ai timpului nostru.

Scanned with OKEN Scanner

Tocmai împotriva acestui abuz de scriitură protestez eu. Pentru a ajunge la concluzii practice, n-aș interzice neapărat nonprofesionistului să publice — talentul poate veni de pretutindeni și poate fi descoperit peste tot —, dar aș pretinde ca toate publicațiile, toate canalele de care vorbeam mai sus și care slujesc la exprimarea gîndirii să refuze colaborările gratuite. Abia atunci am vedea, poate, profilîndu-se profesionismul scriiturii. Cu alte cuvinte, persoana care dă un articol unei reviste (spre exemplu, președintele vreunui Sindicat de inițiativă sau președintele vreunei Camere de comerț) ar trebui să primească onorarii. Atunci, poate, o anumită categorie de editori, punînd ordine într-o ierarhie complet ignorată la ora actuală, și-ar îndrepta privirile către profesionist și i-ar permite să trăiască din meseria sa.

Iată un aspect al problemei: ceea ce spun acum e valabil în egală măsură pentru conferințe și pentru radio — iar dacă m-am limitat la acest discurs, care vă poate părea nesemnificativ în raport cu ceea ce am auzit înainte — este pentru simplul motiv că am dorit să mă conformez programului care prevedea discutarea și încercarea de definire a ceea ce înseamnă scriitor profesionist. Recunosc, bineînțeles, că termenul de scriitor are multe alte semnificații.

R. ESCARPIT: Dar, dragă prietene, discursul dumitale nu este deloc nesemnificativ.

Acum cîțiva ani, un ziar în care scriam de obicei, era în dificultăți financiare. M-am oferit să fac articole gratis, dar redactorul mi-a dat o frumoasă lecție de morală profesională. Mi-a spus: „Dumneavoastră vă puteți permite acest lucru, aveți și o altă meserie, dar nici nu vă imaginați deserviciul, atentatul pe care-l comiteți împotriva colegilor de breaslă, care nu pot avea un suflet atît de nobil ca al dumneavoastră, deoarece au un salariu infim".

G. CORLIEU: La Fondul Literar Național *, încasăm, printre altele, o cotizație de 0,2% pe drepturile de autor vărsate scriitorilor. Cotizația este foarte mică în valoare absolută, întrucît ea reprezintă 1% din activul bilanțului nostru; este însă foarte importantă, căci ne permite să precizăm anumite structuri ale meseriei de scriitor.

* *Caisse Nationale des Lettres (N.T.).*

Unii sînt specializați în cărți de lectură — și vînzare — ușoară, iar drepturile de autor sînt extrem de însemnate, cel mai important depășind cu mult 1 000 000 de franci.

Am făcut numeroase studii asupra autorilor cu lucrări de erudiție; media sumelor primite de ei este sub 3 000 F. Am înscris în statisticile noastre din ultimul an mai mult de 13 000 scriitori pentru un total depășind cu puțin 65 000 000, deci 500 F pentru fiecare.

Cifrele de mai sus nu se referă la edițiile vîndute în mai puțin de 5 000 exemplare, acestea din urmă fiind scutite de taxa percepută pentru drepturile de autor în beneficiul CNL *. Numărul de 40 000 scriitori, dat de Sindicatul Național al Editorilor, apare ca verosimil. Rezultă deci că, în afara cifrei de 13 000, pe care tocmai am citat-o, există nenumărate zeci de mii de drepturi de autor care se ridică, fără îndoială, la cîțiva zeci de franci.

Și, excluzînd cele două sute drepturi de autor mai importante, media de 5 000 F pe care am indicat-o mai sus scade la mai puțin de 4 000 F.

De aceea, mă întreb dacă valoarea de întrebuințare și valoarea de schimb, de care s-a vorbit ieri, mai pot coincide în acest domeniu. Sînt uneori convins de contrariu, mai ales cînd ne aflăm în prezența veniturilor încasate de unii dintre marii noștri poeți: mă gîndesc, de exemplu, la René Char sau Francis Ponge. Există ceva care depășește aceste cifre, și care constituie totuși lucrul cel mai important, anume faptul că, printre scriitori, sînt unii care fac versuri, dar nu poezie; și alții care scriu proză, aceasta nefiind cu toate acestea literatură.

Revin asupra acestei discordanțe dintre randamentul financiar și importanța literară; o poezie devine cvasiabsolută cînd este vorba de poezie, eseu sau lucrări de înaltă erudiție.

Și, ca să închei — deoarece totuși fără scriitori nu ar exista fapte literare — aș vrea să insist asupra unei experiențe făcute pe parcursul a sute și sute de întîlniri, pe care le-am avut la Casa națională a Literelor, cu scriitori tineri sau mai puțin tineri.

---

* Prescurtare de la: *Caisse Nationale des Lettres (N.T.).*

Scanned with OKEN Scanner

Ieri, în căutarea unei definiții, vorbeați de constanța efortului, de regularitate. A. Lanoux este cel care l-a caracterizat cu acest termen pe scriitor, termen care pentru el este esențial și ține de risc și incertitudine.

În fiecare clipă, de zece ani încoace, întîlnim acest risc și această incertitudine, la care se adaugă o anume fragilitate care îmi pare a fi caracterul dominant. E suficient uneori un fleac pentru a distruge o creație literară, ceea ce ne obligă, pe noi, în intervențiile noastre, la o prudență psihologică uneori infinită.

Cred că adevărata problemă stă în mișcarea scriitorului către publicul său — real sau presupus, este același lucru; la Casa Națională a Literelor, cînd se intervine în acest domeniu al literaturii, avem impresia că gravitatea problemei n-are nimic a face cu incidențele sale financiare și că ne putem imagina cu ușurință postura de elefant într-un magazin de porțelanuri.

Nu poate exista creație fără libertate; în toate intervențiile, o ușoară eroare, deviată puțin de la punctul vizat, poate avea repercusiuni incomensurabile asupra acestui climat de libertate. Aș dori ca această fragilitate să nu fie omisă niciodată din studiile referitoare la scriitor.

R. ESCARPIT: Vă mulțumesc, ați realizat legătura necesară discuției noastre. Ați atacat această problemă a literaturii, deoarece noi am vorbit mult de scriitori, dar prea puțin de literatură, iar incidența literaturii este esențială.

Nu sînt întru totul de părerea dumneavoastră; e drept, elefantul în magazinul de porțelanuri constituie o excelentă imagine, dar acest elefant poate face atît bine, cît și rău, lucru pe care nu-l putem ști *apriori*. Dacă, într-o anume zi a anului 1821 Fondul Literar ar fi venit în ajutorul lui Walter Scott, n-am fi avut astăzi nici măcar un roman al acestui autor. Încerca o jenă teribilă la ideea că trăiește din acele romane pe care nu le iubea. Dacă Casa Literelor ar fi intervenit atunci, i-ar fi făcut un mare serviciu lui Walter Scott omul, dar nu lui Walter Scott scriitorul. Aceasta pare a fi un paradox, dar e de o extremă importanță.

M. CHRESTIEN: Am de pus o întrebare, în calitate de scriitor: numai în această calitate mă interesează ea.

Există oameni, ca și mine, care ar avea să scrie cîte ceva sau să se ocupe de cultivarea florilor, și li se spune: „Nu

avem pămînt, nu avem semințe, îngrășăminte, apă ... De-altfel, pe cine interesează asta?". Iată condiția de scriitor, văzută de mine.

Vă vorbesc în urma unei îndelungate experiențe; îi văd, de-a lungul anilor, pe oamenii care trăiesc în jurul meu: proprietarul îmi cere bani pentru una, pentru alta, soția, copiii... Trebuie să plătesc ici, colo ..., o viață imposibilă.

Am opt sute de profesioniști în sindicatul meu; oricare ar fi cifra venitului încasat, condiția lor mijlocie nu le permite să trăiască exersîndu-și meseria. Atunci trebuie găsite soluții pentru ca ei să poată trăi din propria lor meserie.

Onorabilul meu coleg din Perpignan definea astfel rolul Fondului Literar: „Înseamnă a-l ajuta pe scriitor; e bine că scriitorul scrie, trebuie să încercăm să-l ajutăm".

Eric Partridge, gramatician și scriitor, spunea: „Un lucru nu e bun în Franța: scriitorul este intervievat, i se cere să răspundă: ce gîndiți despre Statele Unite ... despre lume?... ce părere aveți despre Vietnam?... ce gîndiți despre femeia în societate?... dar nu i se dă bani, nu i se permite să scrie. Ei bine, în Anglia e cu totul altfel: opinia scriitorilor asupra acestor probleme nu ne interesează; socotim că nu sînt calificați. În schimb, ei încasează bani, pot scrie, pot trăi". Nu iau ca literă de lege cele spuse de Eric Partridge, dar constat numai că problema e bine pusă.

Aș putea arăta ceea ce se poate obține în favoarea scriitorilor. Sînt multe lucruri de făcut. Trebuie să realizăm că, în fond, e vorba de bani.

Unul din prietenii mei, un mare editor, îmi zicea: „Voi, scriitorii francezi, m-ați decepționat teribil". Și îmi dau seama cum: nedîndu-i de-a gata niște lucrări minunate — *Război și Pace* sau altele —, din care ar putea trage mii de exemplare și care i-ar procura mulți bani. Acest lucru îi deranjează viziunea sa optimistă asupra lumii. Printre scriitorii francezi sînt mulți care ar putea face acest lucru, dar care fac altceva.

Ce face un scriitor ... Caută să-și cîștige existența: face culegeri de anecdote, rescrie traduceri proaste comandate unor femei de lume, corectează un roman ce pare admirabil, dar din păcate este total inform, și în care comunicarea nu există. El reface comunicarea și, aici, revenim la cele spuse

Scanned with OKEN Scanner

de Marchou mai înainte: meseria de scriitor, lucrător manual sau practician este, într-adevăr, utilă.

Soarta operelor în viitor nu ne interesează. Mi se dă să refac o carte pentru librăria X, refac una care se vinde bine și mi se dă 1000 F.

În acest domeniu, creația este aceea care ar trebui ajutată. În fond, scriitorul trăiește în incertitudine. Am un prieten romancier care vrea să scrie și nu face decît acest lucru. Rezultatul este că soția sa lucrează ca bucătăreasă la o marchiză, îl întreține pe toate planurile și că el trăiește undeva în sudul Franței, într-o bojdeucă, și mănîncă uscățele. Este unul din tipii privilegiați, întrucît nu orice nevastă e gata să se sacrifice pentru o operă care nu există decît în devenire.

Perseverența în a exista ca scriitor se plătește cu vîrf și îndesat. Îmi amintesc de cuvintele lui Montherlant, vorbind despre unul din confrații săi: „S-a însurat, gata! este mort pentru literatură". Iată un lucru extrem de grav. Eu am copii, țin să-i cresc și să-i educ, de aceea țin să-mi cîștig existența. Rezultă din acesta că facem cu totul altceva? Nicidecum, meseria noastră de scriitori, care este aceea de a elibera cîte ceva din necunoscut, de a deveni ceea ce sîntem de fapt și de a oferi „neînsemnata noastră muzică".

Această neînsemnată muzică sîntem noi și nimeni altcineva. Iată aspectul cel mai interesant. Da, e foarte posibil să existe rataţi pe drumul nostru, e foarte posibil ca intervenția să nu dea întotdeauna reacții bune, dar rezultatele totale nu le aflăm niciodată, chiar dacă avem o marjă de probabilitate suficientă. Eu cred totuși că o intervenție este utilă, tocmai pentru că scriitorul nu este chiar un profesionist, și în măsura în care se vorbește de un profesionist trebuie garantată o anume existență celor care fac operă utilă. Trebuie să li se dea — scriitorilor — posibilitatea să scrie lucruri care vor constitui patrimoniul nostru, al tuturor, care interesează pe oricine, care sînt destinate să devină proprietate colectivă atemporală, bunul tuturor. Mergeți și spuneți unui francez că Molière nu este bunul său personal; o să vedeți reacția.

Există deci o datorie a societății, precum și lucruri deja constituite; de aceea mă ocup de Sindicatul Scriitorilor și încerc să le vin în ajutor...; ei vin la mine.

Ce se poate face?... Iată o problemă financiară; societatea are nevoie de o literatură reală, și simplul fapt de a avea bani și de a veni în ajutorul scriitorilor dîndu-le bani valorează mai mult decît viziunea unor lucruri înspăimîntătoare, precum sfîrșitul vieții lui Bernanos, cel care a scris cărți mari, mai mult sau mai puține iubite, dar care rămîn cărți.

Într-o zi, un editor conștient și inteligent (ceea ce se întîmplă mai rar), îi spuse: „Da, ai necazuri serioase. Scrie un roman polițist!". Și ultimele zile ale lui Bernanos — avem documente în legătură cu acestea — au fost atroce: trebuia să dea, pentru o sumă socotită la pagină, atîta sau atîta cantitate de scriitură. Și a murit. Există o scrisoare în care spune: „Simt că tot ceea ce este în mine iese prin nas, prin gură, prin urechi ...; nu voi avea în curînd decît o pereche de buci și voi putea, în sfîrșit, să șed la Academie".

Am făcut așadar, o trecere în revistă foarte rapidă. Aș fi vrut să prezint un număr mai mare de noțiuni, dar e inutil. Pot să rezum în cîteva fraze: găsiți mijloace și subvenții pentru a accede la profesiune, pentru a permite aventura, pentru a îngădui alegerea riscurilor, pentru a i se lăsa scriitorului timpul necesar. Adică mii și mii de ore în timpul cărora n-am executa o lucrare pentru un librar sau o prefață pentru o gramatică de limba franceză etc., dacă am avea de scris cu adevărat altceva. Deci, securitate și hrană. Repet, scrisul este o problemă de bani. Noțiunea de scriitor este ceva util tuturor și chiar, îndrăznesc să spun, — rentabil. Rămîne să o examinați.

R. ESCARPIT: Avem aici un lucru foarte important: noțiunea de responsabilitate a editorului, într-un caz limită, e adevărat, dar totuși cu responsabilitate. Aș vrea să subliniez faptul că e esențial să ajuți un scriitor — și cred că sîntem cu toții de acord — în calitatea lui de om. Trebuie ajutat ca om, menținînd însă riscurile lui ca scriitor. A anula riscurile omului pentru a-i permite să se expună riscurilor de scriitor, este un lucru fundamental.

M. CHRESTIEN: Mă gîndesc la bolnavul atins de depresiune.

R. ESCARPIT: A scrie un roman și a-l trăi în același timp, este desigur o experiență periculoasă pentru suflet și nervi. Rămîne de știut — și am impresia că M. Chrestien nu

a atins acest punct — dacă e necesar mecenatul, o organizare lejeră sau o organizare riguroasă a profesiei. Iată cîteva întrebări al căror răspuns rămîne încă în suspensie. Ceea ce apare însă ca neapărat necesar, este stabilirea unei proporții între riscurile omului și cele ale scriitorului.

J. ALBERT-SOREL: Scriitorul profesionist ... Sînt total de acord cu Lanoux în a recunoaște și nu numai în a admite ca adevăr esențial faptul că oricare ar fi disciplina în care un om scrie — fie el romancier, dramaturg, istoric sau critic — el este un scriitor. Iată un prim punct.

Al doilea punct: încercăm să definim scriitorul profesionist. Am urmărit o definiție absolută. Poate că ne-am angajat însă prea repede în această cercetare, fără să examinăm diferitele aspecte ale problemei.

Vreau să spun că, dacă orice persoană se poate defini aproape în chip absolut prin activitatea sa, ea se definește totuși și în raport de cutare sau cutare aspect al societății, de cutare sau cutare aspect al acțiunii sale.

Dacă încercăm să-l definim pe scriitor în raport cu el însuși, aș avea de spus următoarele: în primul rînd, oricine are dreptul să scrie. Atunci cînd, sub mecenatul său, mai exact, sub egida pașnicului Méline, Turpin* a inventat melinita, s-a spus despre el că nu are nici un fel de cunoștințe tehnice care să-i permită o asemenea descoperire serioasă și răuvoitorii au țipat: „Cine nu iese de pe băncile Politehnicii, nu are dreptul să facă invenții!". Un scriitor nu are nevoie de nici un fel de diplomă sau de o anume pregătire pentru a-și exersa arta. Oricine are dreptul să scrie. Scriitorul este, înainte de toate, un om cu vocație. Iată elementul esențial: vocația și sentimentul, dorința, voința absolută de a scrie, imposibilitatea — aș spune — de a nu scrie. Mă gîndesc la cuvintele lui Vigny atribuite lui Chatterton: „Scriu pentru că nu pot face altminteri". Acesta este criteriul raportat; el însuși, iată aspectul esențial al scriitorului.

Dar mai există și altul: acela al scriitorului în raport cu ceilalți scriitori. Privind ansamblul scriitorilor, care va fi

---

* E vorba de Eugène Turpin (1848—1927), chimist și inventator francez, descoperitorul melinitei, exploziv avînd la bază acidul picric și servind la încărcarea obuzelor. Invenția a fost botezată astfel în onoarea lui Jules Méline (1838—1925), care a fost ministru al agriculturii și prim-ministru între 1896—1898 *(N.T.)*.

criteriul care ne-ar permite să spunem că un anume scriitor este profesionist?

Majoritatea celor care scriu este alcătuită din oameni care au o altă activitate; pentru bunul motiv că ei trebuie să trăiască într-un fel. Aceștia s-au apucat de scris, deoarece aceasta a fost dorința sau vocația lor. Se pune atunci problema dacă scriitorul profesionist poate exista ca atare printre cei care au și alte activități ... Personal, cred acest lucru. În acest sens, ar putea fi examinat următorul criteriu: printre cei care au o activitate salariată, pot exista scriitorii profesioniști? Eu răspund: da.

Alt aspect al problemei: în raport cu publicul, cine va fi profesionist? Într-adevăr, pentru public, este scriitor cel care, prin abundența operei sau prin succesul vreuneia din lucrările sale, va apărea ca un om ce, înainte de toate, este un scriitor. Deși exercită o altă activitate, va fi scriitor, întrucît va fi publicat cutare carte — considerată mare operă literară — sau prin abundența operei însăși.

Alt aspect: scriitorul, în raport cu puterea publică, cu legea. Aici, ne aflăm într-un domeniu care poate fi de ordin fiscal. Fiscul îl consideră ca profesionist pe scriitorul care-și procură 51% din veniturile sale din activitatea literară. Nu insist asupra acestui aspect, dar din punct de vedere al Alocațiilor familiale, de exemplu, care va fi atitudinea Administrației față de scriitori? Care dintre scriitori va fi considerat profesionist? Chiar Corlieu spunea cu puțin înainte că, la Fondul Literar, el trebuie să aibă anumite criterii care-i permit să recunoască un scriitor ca profesionist și, astfel, să ia sub aripa sa ocrotitoare anumiți scriitori care se consideră profesioniști.

În raport cu editorul sau cu antrenorul de spectacol, — director de teatrul, ORTF, puțin importă, folosesc termenul într-un sens larg —, cine va fi scriitor profesionist? Iată încă o definiție de dat.

Și, în sfîrșit, în raport cu editorul, care va fi scriitorul considerat profesionist?... Eu cred că editorul nu-și face probleme dacă scriitorul este sau nu profesionist: editorul va lua manuscrisul care i se va aduce și-l va edita sau nu, în funcție de încrederea pe care o va avea în succesul acestui manuscris; o piesă se va reprezenta sau nu în funcție de un criteriu identic.

Scanned with OKEN Scanner

Și acum, o întrebare ce constituie, în fond, miezul problemei: cine este scriitor profesionist în raport cu ceea ce numim societate? Care este locul scriitorului în societate?

Oare scriitorul trebuie să aibă un loc particular în societate, sau urmînd o formulă celebră, căci emană de la o personalitate eminentă, a scrie constituie numai o aventură în care te lansezi? Oare în acest caz contează destinul scriitorului în televiziune, de îndată ce a fost admis de editori, de antreprenorii spectacolului și de public care este, în definitiv, judecătorul suprem? Totul e să aibă opera succes, să fie valabilă! Abia atunci scriitorul va fi consacrat și oficializat ca atare. Dar toate acestea nu-mi permit să spun aici dacă scriitorul va avea locul său în societate. Nici o altă activitate nu se poate compara cu a sa: nici prin condițiile în care se exercită, nici prin metodele folosite. Dat fiind caracterul original al activității sale, scriitorul nu trebuie, oare, să aibă un statut?... Nu trebuie, oare, să fie protejat împotriva riscurilor sociale, în cadrul evoluției actuale? Aceasta este direcția în care se merge; scriitorul nu trebuie, oare, să aibă, și el, anumite protecții și, invers, anumite obligații?

Aceste considerații ne îndeamnă la cercetarea, la elaborarea unui statut al scriitorului, foarte greu de stabilit. Cred că trebuie să asigurăm scriitorului posibilitatea de a ocupa un loc aparte în societate, nu spun preferențial, dar un loc care să fie al său propriu, dimpreună cu protecțiile pe care aceasta le comportă. Stau și mă întreb dacă nu cumva atingem, în definitiv, miezul problemei pe care o examinăm, dacă nu cumva, în lumina acestor diferite criterii, reușim să găsim adevărata poziție a cercetării noastre.

R. ESCARPIT: Problema este foarte bine pusă. Îmi permit să subliniez un lucru care mi se pare extrem de important în ceea ce s-a spus acum, și care se leagă de o cugetare a lui Gilbert Mury: este ideea pe care și-o face publicul despre scriitorul profesionist. Publicul nu-și pune întrebări de genul: „Scriitorul își petrece majoritatea timpului ca să scrie?"; „De aici provine majoritatea venitului său sau din alte preocupări?". Publicul își definește scriitorii după alte criterii; obținerea premiului Goncourt, de exemplu. Păcat! Succesul este, de fapt, începutul agoniei literare, deoarece constituie momentul în care publicul îl „fotografiază" pe scriitor, iar el nu mai are ce face.

Scanned with OKEN Scanner

P. — F. CAILLÉ: Gaston Marchou a greșit spunînd că ar fi fost departe de subiect. Nu-i adevărat, eu sînt cel care mă voi îndepărta acum și mai mult. Ce vreți, deformație profesională!

Nu vreau să vorbesc neapărat despre ceea ce am făcut în societățile noastre de traduceri, dar am pornit-o de la zero pentru a oficializa o profesie — traducătorii sînt scriitori —, pentru a o organiza pe plan național și internațional. Da, s-a făcut acest lucru, și voi spune doar că, în munca efectuată, nu am ținut seama de ceea ce știm la fel de bine ca și alții despre profesia de scriitor, despre vocație, risc, fragilitate și incertitudine, lucruri de care s-a vorbit, dealtfel, aici.

Am să reținîn totuși cele spuse de Armand Lanoux despre scriitori: din totalul scriitorilor, o sută trăiesc cu adevărat din pana lor.

O sută de persoane pot constitui, oare, o profesie? ... Nu cred. Dar reținîn că există fapte profesioniste, că există fapte care merită să fie studiate ca atare, care antrenează consecințe — Albert-Sorel a spus-o cu puțin înainte —, drepturi și obligații. Asupra acestora ne-am îndreptat atenția, și cred că interesul reuniunilor noastre ar fi tocmai să dezbatem, în cadrul unei viitoare corporații a scriitorilor — aici, mă despart de opinia lui Marchou —, obiectivul spre care tindem pe plan practic, oricare ar fi interferențele sociale și condițiile materiale; trebuie să știm pe ce baze ne organizăm.

Dezbaterile de pînă acum au fost elevate. Ceea ce exprim eu este plat, de bună voie foarte concis, întrucît timpul ne este limitat. Aș vrea numai să întreb dacă eforturile făcute la această masă rotundă concură la o mai bună organizare bazată pe aspectele profesionale pe care le-am constatat.

R. ESCARPIT: Ceea ce ați spus e foarte important. Nu cred să existe în Franța o poziție analoagă cu cea pe care o adoptăm noi, chit că o facem cu oarecare stîngăcie.

Dacă profesiunea scriitorilor este neorganizată pentru că însăși cartea e neorganizată, atunci ne putem pune o întrebare. Este un gînd al meu secret, dar secretele nu trebuie să le păstrăm neapărat în noi. Franța este una din puținele țări ale lumii în care producția de carte nu e organizată; nu spun „jandarmizată", sistematizată, dar, într-adevăr, la noi nu există o autoritate de coordonare. Cartea este împăr-

Scanned with OKEN Scanner

ţită între patru ministere şi nu ştii niciodată cărei autorităţi trebuie să te adresezi. Există o atomizare mai primejdioasă decît atomizarea socială de care vorbea A. Lanoux. Poate printr-o reorganizare a producţiei de carte să se găsească vreo soluţie. Ce gîndesc editorii despre acest lucru?

B. PRIVAT: Organizarea profesiei de scriitor nu depinde de editori. Oricum, ea este dorită atît de unii, cît şi de alţii.

Ceea ce spune R. Escarpit este exact: o carte înseamnă pentru noi, în primul rînd, un manuscris; noi citim manuscrisul. Îl apreciem ca bun sau prost. Dacă acceptăm riscul de a-l publica, îl apărăm cît putem şi acţiunea noastră se opreşte aici.

Aşadar, editorul nu mi se pare a fi, prin natura lui, duşmanul public numărul unu al autorului. Dimpotrivă, în marea majoritate a cazurilor, interesele lor sînt comune. Dealtfel, dacă mă gîndesc bine, în majoritatea editurilor, opt din zece persoane care se ocupă de partea literară, sînt ei înşişi scriitori, deci se află în interiorul acestei profesii de scriitor pe care încercaţi să o definiţi.

Rămîne problema celei de a doua meserii. Mi se spune că doar o sută de scriitori trăiesc din pana lor. Aceştia sînt cei care au o producţie abundentă, regulată, a căror operă corespunde gustului majorităţii şi poate dobîndi, după apariţie, adeziunea publicului. Alţii, dimpotrivă, nu scriu decît cărţi rezervate unui public de două mii cititori. (Nenumărate capodopere ce au hrănit generaţii întregi nu au depăşit acest tiraj în momentul în care au fost publicate.) Pentru aceştia din urmă, nu văd mijlocul de a-şi continua opera fără ajutorul celei de-a doua meserii. Ea le dă independenţa necesară oricărei creaţii artistice. Bineînţeles, nu acesta este idealul. Dar orice altă soluţie îmi pare utopică. Credeţi, într-adevăr, în scriitorul funcţionar? De fapt, de cele mai multe ori, doar scriitorilor mediocri sau începătorilor această a doua meserie le apare ca dezonorantă. Julien Gracq este profesor de istorie şi aceasta nu-l împiedică să fie unul din cei mai buni romancieri. Claudel era ambasador, lucru care nu l-a împiedicat să fie un geniu foarte fecund.

La urma urmei, totul se rezumă la bani, aşa cum spuneaţi cu puţin înainte. Dar, în fapt, important este să sporească lectura, deoarece scriitorii vor trăi mai bine atunci cînd oamenii vor citi mai mult.

Scanned with OKEN Scanner

R. ESCARPIT: Nu sînt de acord cu acest din urmă punct de vedere: un om care citește face cît doi, dar trebuie, mai întîi, să i se dea ceva de citit, ceea ce nu este cazul în Franța. Materia de citit lipsește. Puteți spune: „Citiți, consumați mai mult", consumați mai mult săpun, da, dar mai multe cărți, nu cred.

În schimb, sînt în întregime de acord cu restul, cu problema solidarității. Sîntem o țară în care lectura deține un loc deloc neglijabil. 55% din oameni nu citesc deloc, ceea ce este puțin în raport cu celelalte țări. În ciuda rezultatelor recentei anchete a IFOP *, constatăm un progres considerabil al lecturii, în Franța, în comparație cu acum zece ani. E suficient să privim tirajele și cifrele de afaceri ale editurilor. E adevărat, nu cresc cu aceeași viteză ca în alte țări, dar acest lucru se leagă de situația economică franceză, deci intrăm într-un alt domeniu; tirajul înregistrează o creștere anuală de 2 pînă la 3%, ceea ce nu este deloc rău.

Pentru a reveni la acea problemă iritantă a profesiei de scriitor, sînt de părerea dumneavoastră că există solidaritate intimă între scriitori și editori. Totuși, a fost evocat aici un anume aspect: problema consecințelor acestei relații solidare.

Editorul are două atitudini. Dumneavoastră ați spus: i se aduce o carte, iar el își asumă răspunderea privind această carte. Pune la bătaie bani pentru lansarea și distribuirea ei; își face, cu alte cuvinte, meseria. E adevărat, se expune unor riscuri grave, de 1 contra 10, în general, iar marja sa de beneficiu este scăzută. El nu poate edita decît avînd un mare capital de rulaj. Este o meserie, într-adevăr, periculoasă și dificilă.

Spunînd acestea, nu trebuie să uităm că și autorul investește ceva; el investește viață, nervi, timp. E foarte confortabil pentru editor să știe că autorul are o a doua meserie: acest lucru îl eliberează de o grea responsabilitate și de o problemă morală.

B. PRIVAT: Berlioz, de exemplu, ținea rubrica concertelor, la Paris, și, sub pana lui, găsim următoarea frază: „Am în cap ideea unui poem simfonic, dar nu-l voi scrie: trebuie să fac foiletonul". Iată ce poate da o a doua meserie.

---

* *Institut Français de l'Opinion Publique (N.T.).*

Există exemple ilustre, e adevărat, dar nu oricine poate fi diplomat, ambasador sau ministru.

Ți se poate spune: „Trebuie să fii titrat ca să trăiești", iar după aceea ți se va spune iarăși: „Operele dumitale nu se hrănesc din nimic; nu ai fost în mișcarea de rezistență...".

G. MURY: O observație rapidă; există scriitori care nu au bani, trebuie să li se dea. Banii nu vin din cer: există piața, există statul care-i poate furniza. Ar trebui studiate structurile statului, întocmai ca cele ale pieții; iar acest lucru presupune o multitudine de probleme.

R. ESCARPIT: Există mecenatul, eventual.

G. MURY: Mecenatul pune problema de a ști dacă oamenii cu bani sînt cei care trebuie să-și aleagă beneficiarii. Cît despre mecenatul de stat, acesta costă scump. Am făcut un calcul, pornind de la cifra de 70 000 de scriitori de care s-a vorbit înainte. Rezultă 184 miliarde pe an, fără a-i calcula pe cei dornici să ajungă scriitori din clipa în care această profesie le-ar raporta 100 000 franci pe lună. Cine îi va alege? Un juriu?... Sîntem în plin academism. Statul și alți mecenați?... Sîntem în plin conformism. Legați prin contract?... Asta înseamnă moartea scrisului.

Ideea la care subscriu din toată inima este să se dea bani celor care nu au, și în societatea în care trăim, există o marjă considerabilă între necesitate, ideal și real, și punctul de vedere al editorului, ființe de care mă simt cel mai aproape.

R. ESCARPIT: Nikita Hrușciov...

G. MURY: Nu sînt hrușciovian!

R. ESCARPIT: Nikita Hrușciov spunea că, pentru a-i plăti un salariu fix scriitorului, acesta trebuie să-și dovedească talentul: dar, din clipa în care el ar obține acest salariu, nu ar mai avea nevoie să dovedească nimic, deci nici să scrie.

Aș vrea să știu care este punctul de vedere al editorului asupra acestui aspect „funcționăresc". Editorul va investi bani într-o carte; nu i se poate cere să fie filantrop — este de multe ori, deși trebuie să fie cinstit —, dar el trebuie să-și ruleze capitalul. Atunci, are tendința să accelereze mișcarea și să lanseze o lucrare care se va vinde repede, în trei, patru luni; și gata! Pentru el, operația este rentabilă dacă în trei luni și-a recuperat capitalul, obținînd, în același timp beneficii. Își poate reinvesti acum capitalul într-o altă

Scanned with OKEN Scanner

aventură. Pentru un scriitor care încearcă, fie să comunice, fie să dăinuie, fie să se exprime, cum ar zice și alții, patru, cinci ani de viață sînt investiți în această carte, iar rodul lor pecuniar va dura cîteva luni.

Alt aspect: editorul poate face un efort de durată mai mare, cu condiția ca autorul, în primul contract, să se angajeze cu mai multe opere. Legea a „aranjat" însă și acest aspect, acum cincisprezece ani: se putea foarte ușor intra în sclavie pe o perioadă de zece ani, pentru zece opere, și cunosc scriitori copleșiți de datoria de a furniza numai într-un anumit cadru producția lor literară.

Contractul s-a redus acum la cinci ani sau cinci cărți; trebuie spus că editorii oferă o mare latitudine, căci se poate produce și în afara colecției. Dar există mereu acest aspect funcționăresc. Din clipa în care ai semnat, ești legat de mîini și de picioare timp de cinci ani; editorul are totuși o anume responsabilitate. Oare editorul neagă această responsabilitate de editor?

B. PRIVAT: Nicidecum. Într-adevăr, editorul are o responsabilitate, aveți perfectă dreptate. Dar cred că nu e absurd să spun că, dacă nu-și asumă această responsabilitate, el este primul pedepsit. Același lucru se întîmplă dacă și-o asumă prost. El are sau nu are fler. Dacă nu crede într-un autor de viitor, mai devreme sau mai tîrziu, acest autor își va face cariera la un confrate mai bine avizat sau mai întreprinzător.

Trebuie însă să distingem genurile. Există lucrări de actualitate care, odată lansate, nu-și pot prelungi cariera mai departe.

R. ESCARPIT: Eu vorbesc de roman.

B. PRIVAT: Este un calcul greșit.

R. ESCARPIT: Iau notă de acest lucru.

B. PRIVAT: Scopul editorului este să-și facă un fond.

R. ESCARPIT: Există un sector editorial contemporan al cărui scop este cu totul altul: să iasă repede pe piață, cu o rentabilitate rapidă, să obțină capitalul investit și să-l repună pe piață.

B. PRIVAT: Da, sînt edituri care au gustul actualității, al cărții-eveniment; dar cîte din lucrările lor există în „livre de poche"?

R. ESCARPIT: Destule.

Scanned with OKEN Scanner

B. PRIVAT: Există alte edituri care au drept scop durata... Vă rog să calculați comparativ.

R. ESCARPIT: Discuția poate părea tehnică, iar nouă ne mai rămîn doar cîteva minute. O precizare numai: există o practică recunoscută, care constă în a subtipări cartea; adică a estima vînzarea ei, și a o tipări cu 10, 15% mai puțin, ca să se poată epuiza în două-trei luni. Tipărind sub limită, capitalul poate fi rulat de patru ori pe an.

Există, desigur, cartea în ediție populară, cartea de buzunar, care, în America, sînt folosite din plin, dată fiind dimensiunea populației. În Franța însă, din cauza riscurilor la care sînt expuse marile tiraje, se preferă editarea clasicilor, în timp ce autorul în viață are puține șanse să apară în „livre de poche", poate doar cu o carieră deja confirmată.

A. LANOUX: Eu am apărut în „livre de poche" în 1957, la 44 de ani.

R. ESCARPIT: Iar eu, la 49 de ani. Nu mai ai atunci ardoarea năvalnică a tinereții.

A. LANOUX: Așadar, sîntem cu toții morți care trăim.

R. ESCARPIT: Vreți să trecem la concluzii?

A. LANOUX: S-a discutat, de fapt, numai o parte a problemei; cea de-a doua, adică mișcarea publicului către scriitor, a fost practic neglijată. Am folosit mai înainte, chiar la început, cuvîntul „sordid". Era evident că unele lucruri puteau să pară sordide. Asta este realitatea, nu e vina noastră. Îmi permit acum să inițiez concluziile.

Evident, starea de scriitor este o profesie, dar o profesie cu multe ciudățenii. Ea poate fi asimilată altora, precum cea de compozitor, pictor, muzician, dar în nici un caz profesiunilor liberale, cum face statul la ora actuală. Nu există ceva comun între profesiunile de doctor, farmacist, arhitect sau avocat și cea de scriitor. Această identificare superficială este o gravă eroare.

Există ceva ce m-a făcut să reflectez mult asupra situației mele, și anume: comparația dintre scriitorul de limbă engleză și cel de limbă franceză. Noi sîntem supuși legii marilor proporții, iar această lege este implacabilă. Există o ecuație constantă între numărul celor care vorbesc o anumită limbă și numărul scriitorilor săi profesioniști. Franceza este în întregime legată de francofonie, engleza de anglofonie. Este și motivul pentru care americanii și englezii, puși într-o

Scanned with OKEN Scanner

situație identică cu a noastră, în raport cu limba-suport, *se află în condiții infinit mai confortabile decît ale noastre, din motive cantitative.*

Francofonia noastră ne situează sub spaniolă, și aproape de nivelul germanei și italienei ...

R. ESCARPIT: Pe locul al șaselea, cu un bloc cititor de cincizeci de milioane în lume, față de cinci sute de milioane cît cuprinde blocul englez.

A. LANOUX: E evident, atunci, că nu se poate renunța la acea faimoasă a doua meserie. Cînd am dat cifra de o sută scriitori francezi care nu trăiesc decît prin carte, a fost pentru a arăta absurdul situației noastre. Sîntem, într-adevăr, condamnați la această înspăimîntătoare „a doua meserie", cu care se poate, dealtfel, trăi în bună înțelegere, fie ea paralelă sau foarte deosebită. Uneori, însă, este o servitute definitivă, așa cum a arătat Michel Chrestien.

Și acum, cîteva cuvinte despre modul în care a fost rezolvată problema în alte părți, fapt care n-ar fi, poate, lipsit de interes.

În grupul puterilor occidentale, scriitorul este abandonat lui însuși și condamnat succesului. Fatum-ul nostru, al occidentalilor, este condamnarea la succes — și nu spun asta pentru că este de față G. Corlieu —, condamnare ameliorată doar de anumite organisme, precum Fondul Literar.

În Uniunea Sovietică, echilibrul (poate fi judecat ca bun sau rău) se bazează pe o concepție extrem de generoasă a dreptului de autor. Aici, dreptul de autor se calculează altfel decît la noi. Remunerarea scriitorilor ruși nu este asigurată în totalitate prin dreptul de autor. Dimpotrivă, se face printr-un fel de funcționariat, asumat de Uniunea Scriitorilor. Această soluție e folosită în majoritatea țărilor din Lumea a treia. Condiția scriitorului și prosperitatea sa nu sînt legate de numărul exemplarelor vîndute. Astfel, eseuri sau cărți greu vandabile beneficiază de un coeficient de majorare, în timp ce romanul vandabil obține, dimpotrivă, mai puține drepturi de autor; ca procentaj, există o scădere progresivă în remunerația autorului sovietic, fără a ține cont de acea formă de funcționariat, care rezolvă aproape toate problemele materiale, calculate la nivelul necesității și impozitului. Totul este reglat, în principiu, de Uniunea Scriitorilor.

Scanned with OKEN Scanner

Noile poziții adoptate, pe care Gilbert Mury le cunoaște bine, au fost marcate de renunțările spectaculoase la dreptul de autor al unui anumit număr de scriitori, știre aflată acum cîteva luni; acest lucru modifică radical problema, în sensul că, într-o societate devenită, astfel, tipic egalitară, unde dispariția gradelor la ofițeri corespunde cu dispariția calității — chiar — de scriitor, unde scriitorul nu mai este decît un lucrător ca oricare altul, dreptul de autor a dispărut.

Capitalist, sovietic, chinez — iată trei mari soluții, între care va trebui să alegem. Dacă noi nu alegem, fiți liniștiți, va alege pentru noi *forța*.

În definitiv, literatura, pentru majoritatea dintre noi, constituie un mod de acțiune. Este modul nostru specific de acțiune. Dar tocmai aici nu sînt de acord cu expresia „inginer de suflete" și cu tendința adoptată la un moment dat în Uniunea Sovietică. Expresia, „inginer al sufletelor" mi s-a părut întotdeauna burlescă și destul de ciudată. Revendicarea cuvîntului „suflet" (dacă nu cumva e vorba de o eroare de traducere) mi-a apărut ca ceva îngrijorător, mai ales într-un vocabular marxist, iar cuvîntul „inginer" cu atît mai mult. Inginerul este responsabil, dar el execută. Este un om de plan secund, care nu conduce, care nu coordonează, ci este condus, însărcinat să execute și să determine execuția. Dezaprob total această noțiune de „Inginer al sufletelor", deoarece țin la responsabilitatea completă a scriitorului.

Este și ceea ce a motivat, dealtfel, intervenția mea la Congresul sovietic de la Moscova, din mai 1967; de-a lungul vieții noastre, multe lucruri sînt pe cale să se producă, dar pe multe din ele noi le remarcăm cu întîrziere. Există o anume sociologie a politicii; ea aduce cu sine un anumit număr de constatări. În special acestea: anumite tendințe politice, oricare le-ar fi orientarea, de dreapta sau de stînga, somează fiece persoană angajată să fie, în parte și constant, creierul partidului. Militantul trebuie să fie — ne referim la orice fel de partid — partidul în întregime. El are datoria să-l conceapă, să și-l asume, să fie însăși responsabilitatea.

Scanned with OKEN Scanner

Această tendință este extrem de importantă, în special pentru noi, scriitorii, angajați în marea politică umană. Fiecare scriitor este somat să fie partidul uman în întregime.

În contextul nostru, este evident că, datorită materialității faptelor, scriitorul trebuie în mod deosebit angajat, sub o formă sau alta. Dar pentru ce? În ce scop? Pentru a putea fi, în deplină libertate, ceea ce Anatole France spunea deasupra mormîntului deschis al lui Zola: „Un moment al conștiinței umane" *(aplauze)*.

Scanned with OKEN Scanner

III. ESEURI APLICATIVE

Scanned with OKEN Scanner

DIN CE TRĂIA BYRON

(De quoi vivait Byron,
Deux Rives, Paris, 1952)

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A III-A

EXILUL

CAPITOLUL I
INTERMEDII*

. . . . . .

Dealtminteri, nu numai femeile au marcat șederea lui Byron la Veneția. Au mai fost saloanele, acele *conversazione* din casa Contesei Albrizzi, carnavalul, cavalcadele la Lido împreună cu Hoppner, consulul englez, călătoria la Roma și chiar boala. Dar mai ales poezia; Byron scria mult: cîntul al patrulea din *Childe Harold*, o anchetă venețiană în stil nou, *Beppo*, traduceri, proiecte. Alături de călugării mănăstirii San Lazaro, el studia gramatica armeană.

După o ședere în La Mira, lîngă Veneția, la începutul anului 1818 se stabilește într-unul din palatele Mocenigo, pe malul Marelui Canal. Chiria, mobilierul, lenjeria și inclusiv vesela se ridicau la 200 lire pe an. După doi ani de ședere la Veneția, Byron constata cu satisfacție că cheltuise abia 5 000 de lire. Și, adăuga el, ar fi putut să cheltuiască de trei ori mai puțin. Avea patru cai și paisprezece servitori, inclusiv acea doică din Allegra pe care o luase, de data aceasta, cu el, în ciuda protestelor familiei Shelley. Avea gondola sa și lojă permanent rezervată la teatru. Casa îi era plină de oaspeți, prezența sa în saloane devenise de neînlocuit, iar pretențioșii soți ai amantelor sale primeau despăgubiri princiare.

Byron avea bani. În primul rînd, își modificase radical atitudinea față de drepturile de autor. Nu numai că accepta să le primească, dar le pretindea, se negustorea cu Murray, devenit dintr-o dată ceva mai reticent. Semnul cel mai sigur

---

* Din capitolul *Intermèdes* am ales fragmentul care ni s-a părut cel mai semnificativ din punctul de vedere al interpretării vieții lui Byron prin prisma psihosociologiei literaturii *(N.T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

poate al tămăduirii sale este francheţea, onestitatea cu care Byron îşi asuma acum statutul economic de scriitor. În perioada crizei pe care tocmai o trăise, au dispărut vechile servituţi ale timidităţilor sociale. Încă din iulie 1817, îl avertizează pe Murray să fie pregătit „să-i dea bănuţii", căci noul său poem (cîntul IV din *Childe Harold*) va costa scump: „Am intenţia să fiu cît pot de mercenar" [1]. Şi se ţine de cuvînt. În luna următoare, îi trimite editorului său o listă de cont extrem de semnificativă. Pentru cîntul III din *Childe Harold*, Murray a depus la Ranson şi Morland (banca lui Kinnaird) un aconto de 1 500 lire care — după opinia lui — urmează să fie succedat de o altă plată valorînd 500 de lire. Or, remarcă Byron, contractul prevede 2 000 guinee, adică 2 100 lire. Cum, în afară de asta, Murray a primit *Manfred* şi *The Lament of Tasso*, cotate fiecare la 300 guinee, deci în total 630 de lire, datoria sa se ridică la 1 230 de lire. Şi Byron adaugă, mărinimos: „Nu vă presez, dar sincer vă spun că mi-ar conveni să-mi plătiţi de îndată ce veţi putea [2]".

În faţa noilor exigenţe ale autorului său, Murray începu să devină îndărătnic. Deja, în iunie, Byron obţinuse cu greu 300 guinee pentru *Manfred* şi tot atît pentru *The Lament of Tasso*. O a doua neînţelegere avu loc la începutul lui septembrie pentru fixarea preţului celui de-al patrulea cînt din *Childe Harold*. Murray oferi 1 500 guinee, ceea ce însemna exact suma pe care o plătise pentru cîntul III (şi în ciuda reclamaţiilor lui Byron, se pare că nu i-ar fi oferit niciodată mai mult). Byron refuză categoric: el voia 2 500 guinee. Principalul său argument consta în faptul că acest preţ nu era superior celor pe care le pretindea majoritatea confraţilor săi: reverendul John Cherwode Eustace încasase 2 000 guinee pentru un poem despre educaţie, Thomas Moore 3 000 guinee pentru *Lallah Rook*, iar Campbell, tot atîta pentru eseul ce însoţea lucrarea *Specimens of the British Poets*. „Îmi veţi spune că producţiile lor sînt cu mult mai lungi; perfect, cînd ei le vor face mai scurte, eu le voi face pe ale mele mai lungi şi voi pretinde mai puţin" [3]. În final, se pare că Murray ar fi căzut de acord cu 2 000 guinee.

---

1 Scrisoare către Murray, din 1/7/17 (S.P. II, 411).
2 Scrisoare către Murray, din 7/8/17 (Pr. IV, 154).
3 Scrisoare către Murray, din 4/9/17 (Pr. IV, 164).

Asemenea drepturi de autor, adăugate la venitul dotal de 500 lire, i-ar fi îngăduit lui Byron să trăiască pe picior mare. În plus, iată că la sfîrșitul lui 1817, Hanson anunță că a găsit în fine cumpărător pentru proprietatea Newstead. De data aceasta e ceva serios. Este vorba de colonelul Wildman, fost coleg cu Byron la Harrow. Pretențiile de vînzare au diminuat însă considerabil. Prețul stabilit este de 94 500 lire. Să ne amintim că în 1815 *Abbaye* fusese evaluată la 95 000 lire și că în 1812 Hanson se aștepta la cel puțin 125 000 lire. Scăzînd partea cuvenită doamnei Byron, rămîneau aproximativ 30 000 lire. În plus, trebuiau plătite cheltuielile lui Hanson și — în sfîrșit! — lichidate datoriile.

Kinnaird stabilise lista celor mai urgente. Ea se ridica cam la 12 800 lire. Și asta nu era decît o parte. Byron însuși își mărturisea neputința de a proceda la o evaluare, chiar și aproximativă, a ansamblului datoriilor sale [4]. Unele ca, de exemplu, „anuitățile Massinberg" — aproximativ 3 300 lire — datau din perioada minoratului. Au fost lăsate să curgă astfel din cauza procentului lor de dobîndă relativ scăzut: 5%.

Formalitățile se prelungiră multă vreme: în iulie 1818, Byron se vedea încă obligat să scoată bani de la Murray, în așteptarea reglării afacerii Newstead. Principala cauză a întîrzierii a fost refuzul încăpățînat al lui Byron de a veni în Anglia pentru semnarea documentelor de vînzare. În cele din urmă, Hanson se decise să întreprindă călătoria la Veneția, împreună cu unul din fiii săi și cu reprezentantul colonelului Wildman. În noiembrie 1818, sosi la Palatul Mocenigo și-l găsi pe Byron îngrășat și îmbătrînit. Lichidarea datoriilor necesită și ea timp: Byron nu se grăbea în nici un fel. În octombrie 1819, îi răspunse astfel lui Kinnaird, care-i cerea stăruitor să semneze cîteva documente, de multă vreme neglijate: „Dacă spui că trebuie să semnez aceste hîrtii, presupun că, într-adevăr, trebuie să le semnez, dar e cu totul nedrept să fiu obligat să-mi plătesc datoriile — n-ai idee cît rău îmi produce acest lucru" [5].

Situația finanțelor lui Byron la sfîrșitul șederii sale venețiane este, așadar, relativ integră, dar nimic nu ne îndrep-

---

[4] Scrisoare către Hanson din 11/12/17 (Pr. IV, 186).
[5] Scrisoare către Kinnaird din 26/10/19 (S.P. II, 490).

tăţeşte să vorbim de opulenţă. A. Maurois pare a fi comis o eroare destul de obişnuită cînd, făcînd evaluarea veniturilor lui Byron, la început de 1819, îl consideră „unul din oamenii cei mai bogaţi din Italia". Referindu-se la drepturile de autor, de exemplu, A. Maurois estimează încasările lui Byron începînd din 1816 la „mai mult de 7 000 lire". Suma trebuie sensibil micşorată. După arhivele casei Murray, drepturile plătite efectiv între 25 aprilie 1816, data plecării, şi 31 decembrie 1818, sînt următoarele:

Childe Harold III	1 575 lire
Manfred	315 lire
Lament of Tasso	315 lire
Prisoner of Chillon	525 lire
Mazeppa	525 lire
Childe Harold IV	2 100 lire
Beppo	525 lire
	5 880 lire[6].

Şase mii de lire constituie, în fond, o sumă suficient de frumoasă pentru a nu mai fi nevoie de exagerări. Dacă avem în vedere că celelalte venituri ale lui Byron se limitau la cele 500 de lire anuale din dotă şi la suma aleatorie pe care o primea pentru Newstead, se va admite, sper, concluzia că a trăit, de fapt, din scris. O imagine aproape exactă despre bunăstarea modestă de care se bucura atunci ni se oferă din corespondenţa sa cu Kinnaird. Iată spre exemplu: „Şi acum, afacerile — „Shyloock! îmi trebuie bani", tapează-l pe Spooney [7] pentru chiriile din Noel şi Newstead, tapează-l pe Murray pentru drepturile de autor viitoare şi creditează-mă imediat — am bani lichizi, dar nu vreau să intru în polițe, în caz de călătorie sau schimbare de domiciliu ai grijă de problemele mele financiare şi, mai ales, nu-mi fă morală, căci n-aş suporta şi m-ar înfuria cumplit" [8].

Legenda de aur care s-a creat în jurul lui Byron la acea epocă se datorează mai ales uimirii enorme a compatrioţilor care-l vizitau, constatînd fastul vieţii lui la Veneţia. În reali-

[6] Aceste cifre, comunicate de John G. Murray, trebuie considerate ca maximale. E posibil ca încasările să nu se fi efectuat în întregime la sfîrşitul lui 1818.

[7] Porecla lui Hanson.

[8] Scrisoare către Kinnaird din 23/4/18 (Cor. II, 80).

tate, totul se reducea la puterea de cumpărare. Byron începu să fie îngrijorat de reputația care i se făcea. În 1819, îi scria lui Murray: „Generozitatea în lire venețiene, deși mă costă puțin, provoacă o nemaipomenită impresie: a mea a fost, probabil exagerată, ca venind din partea unui englez“ [9].

Pe scurt, la începutul anului 1819, în momentul în care își încheie șederea la Veneția, altfel spus, convalescența morală, Byron intră, în materie de bani, într-o zonă de calm. Pentru prima oară în viață — s-ar putea spune — el nu mai are datorii și pentru prima dată acceptă să-și considere munca o sursă regulată de venituri. Terenul este neted, situația e clară. În depărtare se profilează chiar promisiuni seducătoare: moștenirea de la Lady Noel, vînzarea domeniului Rochdale. Dar prezentul i se înfățișează fără obstacole și, pe acest teren solid, Byron va putea călca cu un pas hotărît.

[9] Scrisoare către Murray din 1/8/19 (S.P. II, 472).

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL III
CUTIA CU ȚECHINI

Există o anecdotă veche, care nu lipsește din nici o biografie a lui Byron. Ea provine, pare-se, dintr-o observație a lui Walter Scott în cursul șederii sale la Veneția, din 1819. În *Memoriile* lui Moore găsim următoarea adnotare, datată 9 octombrie 1819: „Lord B., spune Scott, începe să iubească banul; el are o cutie în care pune, din cînd în cînd, țechini; a strîns pînă acum 300, și plăcerea lui cea mare, relatează Scott, este să deschidă cutia și să-și contemple comoara“ [1]. Cutia cu țechini a existat, într-adevăr: majoritatea intimilor lui Byron au văzut-o. Ea a devenit proverbială și Byron nu părea deloc afectat de faptul că se glumește pe această temă.

Imaginea pe care ne-o oferă Moore, oricît de nevinovată pare a fi, este poate cam tendențioasă. Ea evocă, neplăcut, spectacolul unui Shylock sau unui Volpone — notabili venețieni amîndoi — numărîndu-și aurul cu toată satisfacția avarului înrăit. „Lordul Byron începe să iubească banul“: la naiba! Dar l-a iubit întotdeauna — cine nu-l iubește? Diferența era însă că abia acum îl avea. Și, ca un copil, nu-și ascundea bucuria că-l are (...).

---

1 Th. MOORE, *Memoris*, III, 27.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL IV
BRIGADA INTERNAȚIONALĂ

La 2 august 1823, pe puntea bricului *Hercules*, Byron, privind cum se profilează la orizont coasta grecească, îi spuse lui Trelawny că retrăia momentul anului 1809, cînd, cu prilejul primei sale călătorii, pătrundea în Arhipelag la bordul fregatei *Salsette*: povara celor unsprezece ani i se părea înlăturată dintr-o dată de pe umerii săi [1]. Mergea în Grecia pentru a-și împlini destinul, oricare ar fi fost acela. Acesta putea fi chiar moartea; și dorea cu ardoare o moarte de soldat. Putea fi orice altceva, nu știa ce — poate o glorie mai adevărată decît gloria literară, acel produs de substituție cu care a fost nevoit să se mulțumească, sau putea fi pur și simplu regăsirea patriei. Byron nu era genul de om care să poată trăi fără o cetate, fără un cămin: în acest sens, se deosebea mult de Trelawny, aventurier din naștere. Exilul moral i s-a părut, desigur, mult mai dur decît exilul fizic. Dacă știa să se comporte bine în Grecia, ar fi fost, poate, din nou admis în acea comunitate britanică căreia nu încetase niciodată să-i aparțină în taină. În mijlocul acestei puternice citadele trăiau, îndepărtate și inaccesibile, precum prințesele prizoniere din legendă, soția și fiica sa. Cu puțin înainte de moarte, își legăna agonia cu visul de a se retrage lîngă ele la sfîrșitul campaniei. Și poate că acest vis nu era chiar nebunesc. Atitudinea Doamnei Byron se îmblînzise considerabil în ultimele luni: ea îi trimise la Missolonghi o descriere amănunțită a micuței Ada, o buclă din părul acesteia — și chiar, se zice, propriul său portret.

---

[1] Trelawny, *Records of Lord Byron*, p. 126.

De aceea Byron pleca în Grecia cu scopul ferm de a rupe cu destinul său provizoriu de poet romantic. Nu mai avea nevoie să scrie nici pentru a dobîndi glorie, nici pentru a goni plictisul, nici pentru a cîștiga bani. Deci, în acele clipe, nu mai scria. Avu chiar grijă să îndepărteze de comportamentul său orice bănuială de romantism spectacular. Ultima lui fantezie fu să fabrice, la plecarea din Genova, două uriașe coifuri homerice cu creastă strălucitoare pentru el și pentru Trelawny. Acesta din urmă refuză să-l poarte și atunci Byron renunță la coifuri. Comportarea lui deveni serioasă și sobră, așa cum se cuvenea șefului unei astfel de expediții. S-a dovedit a fi un organizator avizat, un observator clarvăzător și un comandant energic.

La urma urmei, insurecția greacă avea nevoie de un om cu asemenea calități. Situația era foarte tulbure și lipsea încă experiența pe care frămîntările veacurilor XIX și XX aveau să o dea popoarelor și guvernelor în această direcție.

Situată în epoca de început a trezirii naționale, insurecția greacă din 1821 este una din primele mișcări aparținînd unui anume gen de război, gen care va deveni din ce în ce mai frecvent nu numai în Europa, dar în întreaga lume, și care astăzi tinde să înlocuiască clasicul război internațional. Este răzvrătirea unui popor împotriva unei ocupații politico-militare de tip colonial, rasial, social sau religios. Ea urmează schema tuturor insurecțiilor ulterioare de tip similar. În primul rînd, o rezistență pasivă de tip cultural și lingvistic, favorizată dealtfel de atitudinea turcilor, care se mulțumeau să ocupe Grecia fără a încerca să o asimileze. Apoi, sub influența unui exemplu exterior — în cazul de față, Revoluția franceză — această rezistență devine conștientă, se supune unei ideologii și capătă în același timp baze economice și sociale. Ea capătă totodată un aspect mai agresiv; încep să se organizeze asociații secrete. Anul 1821 marchează o nouă etapă: profitînd de avîntul revoluționar, grecii atacă pretutindeni. Dispersați încă și slab organizați, ei sînt învinși, dar nu zdrobiți. De acum încolo începe perioada „rezistenței"; sub comandamentul unor șefi, forțe importante dispunînd de repere sigure duc împotriva garnizoanelor turcești un război de uzură și de hărțuială. Încetul cu încetul, ele parvin la controlul unor zone suficient de întinse pentru stabilirea unei administrații ce se bucură de sprijinul implicit al popu-

Scanned with OKEN Scanner

lației, chiar în regiunile încă ocupate. În cele din urmă, porțiunea teritoriului eliberat devine suficientă pentru a se trece la legalizarea mișcării, prin instituirea unor organisme politice naționale: în ianuarie 1822 se convoacă o Adunare națională greacă în vederea formării unui guvern. Dar abia acum încep adevăratele dificultăți: e ușor să te asociezi pentru a combate un dușman comun, e mult mai greu însă să realizezi o înțelegere pentru organizarea viitorului. Evenimentele au plasat în fruntea diferitelor forțe pînă de curînd clandestine oameni deosebiți atît prin originea lor socială cît și prin intențiile lor. În Grecia apar trei astfel de șefi și ei aparțin unor tipuri ce vor deveni, la rîndul lor, clasice. Prințul Mavrocordat, cel care controlează Grecia occidentală, nu este nici un om de război, nici un șef revoluționar și nici măcar un aristocrat: el aparține mai degrabă acelei burghezii literare și luminate care va domina evoluția politică a secolului al XIX-lea. Intenția lui e să stabilească un guvern parlamentar bazat, fără îndoială, pe o monarhie electivă. Foarte deosebit de acesta este Colocotronis, cel care controlează Peloponezul: semicomerciant de vite, semipirat, el este tipul *leader*-ului popular; aventuros, cutezător, șiret, generos, el se bucură de încrederea grecilor din Arhipelag. În fine, în Grecia occidentală, domnește Odysseus; la fel de viclean ca și omonimul său din *Iliada*, el este capul limpede al acestui trio; diplomat, calculat, el urmează, sub aparență de despot oriental, o politică realistă ce tinde să-l transforme în stăpînul absolut al Greciei eliberate. Printre aceste „trei mărimi" evoluează o puzderie de mici șefi de bandă, gata oricînd să se alăture celui mai puternic, deși aici s-ar părea că există elementele cele mai sănătoase ale insurecției; tipul acestor șefi locali este reprezentat de Marco Botzaris, comandantul sulioților din Missolonghi. Pentru a ne face o idee exactă *(mutatis mutandis)* asupra situației din Grecia, să ne raportăm la istoria rezistențelor clandestine în Europa din timpul celui de-al doilea război mondial.

Problemele erau aceleași. Era evident faptul că o rezistență clandestină, o insurecție națională, nu puteau spera în reușită decît cu sprijinul material al unei puteri externe. Facțiunea dominantă va fi aceea care va obține bani și arme. Comitetul din Londra se afla deci exact în situația guvernelor aliate din timpul celui de-al doilea război mondial.

Scanned with OKEN Scanner

Cui trebuiau acordate „parașutaje"? Cine erau banditii și cine „partizanii"? Cum să procedezi ca fondurile și materialele să nu fie risipite sau chiar folosite în avantajul dușmanului? Se știe bine ce au făcut aliații: au trimis la fața locului ofițeri de legătură, care erau în același timp diplomați, militari și lingviști și i-au însărcinat să cerceteze starea lucrurilor, apoi să organizeze sosirea materialelor, să distribuie fondurile, să vegheze, într-un cuvînt, la buna întrebuințare a ajutorului acordat. Acesta este, de fapt, rolul exact pe care Comitetul *Filoelen* din Londra i l-a atribuit lui Byron.

Dar un comitet nu este un guvern, și nici măcar un comandament militar: el nu prezintă unitate de opinii. Cel de care am vorbit mai sus era o grupare de interese cel puțin la fel de disparată ca și rezistența greacă. În realitate, el exploata, în scopuri foarte diverse, vasta mișcare sentimentală ce ridica atunci Europa în favoarea răzvrătiților greci. Principalele sale obiective se rezumau la personalitatea a trei dintre membrii cei mai influenți: Hobhouse, Bentham, Bowring. Hobhouse, vechiul prieten al lui Byron, acum deputat radical, era un politician ce reprezenta fațiunea de stînga *whigs*: această grupare intenționa mai ales să pregătească o mașină de război împotriva guvernului britanic și să provoace o mișcare de opinie în favoarea independenței grecești căreia Foreign Office i se arăta, prin tradiție, ostil. Jeremy Bentham, vechiul teoretician utilitarist, fiul fiziocraților, tatăl saintsimoniștilor și tehnocraților, vedea în eliberarea greacă ocazia unei experiențe pe scară mare: discipolii săi ar fi avut astfel posibilitatea să experimenteze în voie, pe grecii lipsiți de apărare, alfabetizarea, educația civilă și morală, raționalizarea și alte asemenea sporturi după care se dădea în vînt mesianismul modern. Bowring, discipol al lui Bentham, reprezenta marile interese financiare britanice. Acest filantrop liberal avea să devină un fondator de imperiu și să se ilustreze ca guvernator de Hong-Kong, prin intransigenta fermitate a conduitei sale. Aspectul economic al afacerii grecești este, poate, cel mai important. Independența americană privase capitalurile britanice de una din zonele de investiții cele mai fructuoase. Iar acum, odată încheiate războaiele napoleoniene, Cetatea căuta debușeuri apropiate și, în același timp, sigure. Orientul Mijlociu prezenta avantaje evidente: „omul turc" începea

Scanned with OKEN Scanner

să dea semne de boală și întrucît Anglia, în perioada războiului, se ocupase de aceste regiuni nu exista nici un motiv care s-o împiedice să continue. E chiar foarte posibil ca, în ciuda opoziției sale oficiale la tot ceea ce ar fi putut slăbi Imperiul Otoman, guvernul britanic să nu fi fost nicicum ostil activității filoelenice. Acest lucru îi permitea, susținînd în continuare politica lui Metternich, să asigure în mod tacit interesele britanice în această regiune: dacă strîmtorile trebuiau oricum zăvorîte în nasul Rusiei, era cu atît mai bine ca lacătul să fie de fabricație engleză. Evenimentele ultimului sfert de veac dovedesc continuitatea politicii britanice în această regiune.

Cînd porni spre Grecia, deși nu avea statut oficial, Byron putea, oricum, să conteze pe o anume complicitate a autorităților britanice, complicitate care, în caz de reușită, s-ar fi putut transforma eventual într-o recunoaștere *de facto*, apoi *de jure*. Se știe bine că aceasta a fost întotdeauna atitudinea Marii Britanii față de pionierii imperiului său. Byron era perfect conștient de ținta reală a expediției în care pornea. Într-o scrisoare adresată lui Bowring, el expune cu multă luciditate argumentele economice ce pledează în favoarea unei intervenții britanice în Grecia [2]. Mai mult, era pregătit să accepte regula jocului, adică deplina responsabilitate politică și financiară a operației: în caz de eșec, n-avea de sperat decît ruina și denigrarea. Angajamentul său e total: așa cum a spus-o el însuși *„in for a penny, in for a pound"*, adică, în variantă mai largă, „dacă joci o carte, joci pînă la capăt" [3].

Byron acționează cu prudență. În loc să ajungă în Grecia, unde risca să cadă sub influența uneia din facțiunile rivale, el se opri în Cephalonia, insulă ioniană sub protectorat britanic. Alegerea era judicioasă și semnificativă. Situată în fața coastelor grecești, Cephalonia constituia un excelent post de observație. În plus, rezident englez era colonelul Napier, veteran al războaielor napoleoniene și viitor pionier al colonizării indiene. Napier era interesat de problema

---

[2] Scrisoare către Bowring din 7/7/23 (Pr. VI., 227).

[3] Scrisoare către Barry din 11/12/23 (Pr. VI, 283). (*) După cum se poate constata, am evitat traducerea *literală*, adoptînd sensul real al expresiei într-o variantă românească *(N. T.)*.

greacă și fusese deja desemnat de guvernul provizoriu comandant șef al forțelor răsculate. El a fost un prețios sfătuitor pentru Byron. Acesta din urmă avu parte în Argostole, capitala insulei, de o primire cvasioficială. Cîteva zile mai tîrziu, la sfîrșitul lui August, Byron se instală la Metaxata, un sătuleț de pe coastă, și-și începu pregătirile.

Încă din iulie îl înștiințase pe Bowring asupra intențiilor sale. Conta pe cele 9 000 de lire, imediat disponibile, pe care le avea în Anglia și Italia. Din această sumă, nu-și reținea decît strictul necesar întreținerii materiale. Restul urma să fie pus la dispoziția Comitetului, sub rezerva ca aceste fonduri să nu servească nici unei speculații individuale [4]. Jurnalul ținut la Cephalonia îl arată preocupat de calcule, de proiecte bugetare — același vechi obicei al „moștenitorului" din timpurile eroice de la Newstead. Byron se bazează acum pe fondurile din Rochdale. Își aproximează venitul anual la 150 000 fr. — probabil 6 000 de lire. Ceea ce echivalează, după cum remarcă el, cu suma încasată de președintele Statelor Unite ale Americii sau de ambasadorul Franței la Viena (fapt care ne lasă să presupunem că, la acea epocă, funcționarii francezi erau mai bine tratați decît în zilele noastre). Necesitățile sale fiind extrem de modeste, nu va cheltui pentru uz personal decît o infimă parte din această sumă. Se poate deci gîndi la recrutarea sau întreținerea unei trupe întregi de soldați. Și iată-l jonglînd cu moneda în curs a Levantului. Întreținerea unui soldat în Grecia se ridica la 25 piaștri pe lună. Or, piastrul echivala la acea epocă cu ceva mai mult de doi dolari spanioli [5]. Dolarul, cotat la 4 șilingi și 6 pence în Anglia, putea fi cumpărat aici cu 4 șilingi și 2 pence. Byron calculează, așadar, că, cu 2 000 sau 3 000 dolari (cinci-șase sute de lire) pe lună ar putea cu ușurință să întrețină o forță de 500 pînă la 1 000 de oameni [6].

Cu multă răbdare, Byron analiza situația, primea din Grecia misive contradictorii, stabilea contacte și trimitea rapoarte minuțioase Comitetului. Trebuie admirate înțe-

---

[4] Scrisoare către Bowring din 7/7/23 (Pr. VI, 227).

[5] Era moneda în curs a Levantului. Aproape toate conturile lui Byron la acea epocă erau notificate în dolari. Pentru o evaluare aproximativă, se poate calcula 4 1/2 pînă la 5 dolari pentru o liră sterlină.

[6] *Jurnalul* din 17/12/23 (Pr. VI, 252).

lepciunea și sîngele rece cu care își alcătuia planul de campanie. Napier, care era mai ales un bun militar, îi dădea sfaturi dictate, în primul rînd, de considerente tehnice. Comitetul, îngrijorat de îndelungata sa ședere la Cephalonia, i-l trimisese pe colonelul Stanhope, benthamist convins, care intenționa să-i mîntuiască pe greci oferindu-le o presă liberă. În zadar se străduia Byron să-i convingă pe comitenții săi că ceea ce lipsea atunci sărmanilor greci erau, în primul rînd, pulberea și gloanțele, fără a mai vorbi de materialul sanitar. În acest concert cacofonic de intenții bune și rele, se pare că el a fost singurul în stare să îmbine bunul simț tehnic al militarului cu vederile cuprinzătoare și înaintate ale omului politic.

Se dedică, așadar, cu totul acestei munci de pregătire. Reducînd sistematic din suma rezervată confortului și securității sale, Byron se dovedi a fi la „înălțimea" zgîrceniei proverbiale a strămoșilor săi scoțieni. Economia aceasta începu chiar de la plecarea din Genova. Pietro Gamba, omul însărcinat cu procurarea materialului și personalului necesar expediției, se achitase prost de rolul ce-i fusese atribuit. Bricul *Hercules* era o biată bărcuță cu pînze și rame, trezind, pe drept cuvînt, neîncrederea și mînia lui Trelawny, fin cunoscător în acest domeniu: „Culmea — să încerci să dai lovitura cu o coajă de nucă", se revolta el. „Eh, dar cît de ieftin m-a costat!", răspundea Byron cu un surîs de satisfacție. Pe de altă parte, dr. Bruno, ce slujea ca medic al grupului, era un tînăr student emotiv și neexperimentat care nu inspira nici un dram de încredere: „Nu știe mare lucru? Perfect, spunea Byron, îl voi plăti ca atare!".

Aceste formidabile economii nu erau tocmai rezonabile. Scopul lor nu era atît economisirea unor bani, cît pregătirea lui Byron pentru viața dură, gîndea el, care-l aștepta în Grecia. Îi era foarte teamă că nu va rezista din punct de vedere fizic și de aceea, spre a se căli, se priva de confortul cel mai elementar, de ocrotirea cea mai necesară, își raționaliza hrana pînă la limita extremă a răbdării și căuta cu orice prilej să-și violenteze organismul. Un astfel de antrenament absurd nu poate fi conceput. Dar Byron era omul în stare să confunde sobrietatea cu ascetismul. Aceste exagerări își depășiră scopul, și, departe de a fortifica organismul lui Byron, îl aduseră în starea celei mai slabe rezistențe și pre-

gătiră astfel terenul pentru boala care avea să-l atace în curînd.

Dacă față de el însuși se dovedea a fi atît de zgîrcit, cheltuia, în schimb, enorm pentru cauză. Comitetul îl înștiințase de pregătirea, la Londra, a unui împrumut oferit Greciei. În așteptarea acestuia, guvernul național avea nevoie de 6 000 lire pentru plata flotei. Ne amintim că Byron adusese din Italia 9 000 de lire, adică aproximativ 50 000 dolari — 10 000 în bani lichizi și 40 000 în polițe. El avansă imediat guvernului grec 4 000 de lire, deci aproape jumătate din suma de care dispunea.

Această ofertă îl angajă pe Byron alături de Mavrocordat. Alegerea fiind astfel făcută, nu mai avea nici un motiv să-și amîne plecarea. În preajma sărbătorilor de iarnă, încrezător în forțele sale, fu gata pentru marea aventură: „Pot să acționez cu conștiința împăcată", îi scria atunci lui Moore [7]. În 28 decembrie, se îmbarcă pentru Missolonghi, în golful Lepantului unde Mavrocordat reușise să acosteze. Flota greacă nu-și făcu apariția, iar convoiul fu interceptat de patrulele turcești. După nenumărate peripeții, Byron reuși să ajungă în Missolonghi. Clădirea în care se afla Pietro Gamba cu cei 8 000 de dolari rămase în mîinile turcilor. Aceștia îl eliberară pe Gamba, dar reținură dolarii.

La 5 ianuarie, Byron debarca la Missolonghi. Era învești mîntat — amănuntul e semnificativ — într-o uniformă britanică. Începu de îndată să organizeze aprovizionarea financiară. Estima la 20 000 de lire — adică 100 000 dolari — banii de care dispunea acum datorită punerii în vînzare a proprietății Rochdale. Era asaltat de cereri. Guvernul din Morea voia un împrumut de 30 000 dolari. Pe de altă parte, escorta alcătuită din 40 de sulioți, angajați cu puțin înainte la Cephalonia, sporise considerabil, atingînd 500 de oameni și apoi 600. În martie, cheltuia deja *2 000 de dolari pe săptămînă* numai pentru aprovizionarea celor care depindeau în mod direct de el!

La toate acestea se adăuga problema transmiterii fondurilor. Londra era prea departe și Byron își plasase baza de aprovizionare la banca din Genova. De aici, prin mai multe relee (de care el însuși se îngrijise) plasate la Malta

---

7 Scrisoare către Moore din 27/12/23 (Pr.VI, 294).

și Cephalonia, banii erau îndrumați spre Missolonghi. În ciuda pericolului pe care-l reprezentau patrulele maritime turcești, se transmiteau mai ales bani lichizi, întrucît era aproape imposibil de schimbat pe loc polițele, fără plata unor uriașe taxe de scont. Pe de altă parte, lungimea comunicațiilor provoca confuzii de dată: o parte din polițe au și fost plătite de două ori. Banca Barry îl rugă atunci pe Byron să nu extragă decît sume rotunde și diferite unele de altele, pentru ca cifra înscrisă pe document să permită identificarea!

În mijlocul atîtor greutăți, Byron, imperturbabil, nu pierdea din vedere nici cel mai neînsemnat detaliu: se ocupa, spre exemplu, cu multă grijă, de conturile încîlcite ale tînărului Gamba. Și totuși banii constituiau una din preocupările cele mai puțin însemnate. Încetul cu încetul, toate responsabilitățile căzură pe umerii săi. Trebuia să fie nu numai comanditar sau bancher, dar și administrator, tată spiritual sau șef militar. Se punea în acel moment problema constituirii unei unități de combatanți, destul de greu de realizat, dealtfel, în peisajul unei adunături pestrițe și poliglote ce se îngrămădea la Missolonghi. Și de data aceasta, vom apela la un exemplu mai apropiat de noi și mai accesibil imaginației: e vorba de primele luni ale războiului civil din Spania, în 1936, cînd guvernul republican își organiza brigăzi internaționale. În cartea *L'Espoir*, André Malraux a pus în gura eroului său Magnin, însărcinat cu organizarea unei escadrile internaționale, cuvinte pe care le regăsim textual sub pana lui Byron în acel moment. Ca și Magnin, Byron avu de luptat împotriva „iluziei lirice". El se ciocni de ostilitatea soldaților de profesie față de soldații ocazionali, de aceea a militanților față de aventurieri, precum și de atitudinea obișnuită a întregii lumi față de „făcătorii" de sisteme. Și avu, mai ales, de rezolvat problema mercenarilor. Aceștia erau în general ofițeri germani, care pretindeau menținerea privilegiilor și prerogativelor înscrise în contract. Byron impuse tuturor aceeași regulă: asimilare cu armata greacă, supunere față de legea militară greacă sau plecare imediată.

Singurul ajutor eficient pe care-l primi fu acela al lui Parry, contramaistru artificier al Arsenalului din Woolwich, pe care Comitetul i-l trimisese ca specialist de artilerie. Byron știa bine prețul competenței tehnice și al bunului

simț: din acest om al poporului făcu comandantul brigăzii sale de artilerie.

Toate eforturile sale aveau un singur scop: pregătirea trupelor din Missolonghi pentru o acțiune ofensivă. Intenționa să înceapă prin capturarea Lepantului, operațiune relativ ușoară, al cărei efect moral ar fi fost considerabil. Dar incidentele, revoltele, răzvrătirile, intrigile amînară multă vreme momentul acțiunii. Văzînd că Byron le sprijină rivalul, Colocotronis și Odysseus își dădeau toată silința să împrăștie obstacole pe drumul său. Colocotronis atacă așadar baza, demoralizîndu-i — prin emisari — pe sulioți, răspîndind zvonuri false în rîndul populației, prin intermediul agenților săi provocatori.

Odysseus, dimpotrivă, acționa printre sus-puși, cumpăra bunele intenții, se străduia să-l ademenească pe colonelul Stanhope și, implicit, Comitetul, printr-un ostentativ zel benthamist.

În acest context, Byron constituia o mină de aur pentru guvernul național grec. La începutul lui martie, el avansă 3 000 de dolari pentru plata trupelor și-i împrumută lui Mavrocordat 550 de lire [8]. La sfîrșitul lunii, primi o nouă cerere de împrumut în valoare de 50 000 dolari, deci aproximativ 9 000 de lire: el avansă 4 000. În acest ritm, evident că mina avea să se epuizeze în cel mai scurt timp. Se poate evalua la 60 sau 70 000 de dolari totalitatea fondurilor pe care Byron le-a cheltuit pentru cauza greacă la Missolonghi. Avînd în vedere că, în ianuarie 1824, disponibilitățile sale se ridicau la 100 000 de dolari, putem aprecia efortul financiar de care poetul a fost în stare. Nouă zecimi din suma cheltuită de la plecarea din Italia pînă la moartea sa au fost consacrate grecilor. În mod normal, avea tot dreptul să se aștepte la un ajutor substanțial din partea Comitetului care, așa cum am spus, reprezenta puternice interese financiare. Byron reaminti cu discreție acest lucru, cerînd, în total și pentru toate, doar 5 000 de dolari odată la două luni [9]. Dar momentul investițiilor fructuoase nu sosise încă și el rămăsese astfel singura sursă veritabilă de bani.

---

[8] E foarte posibil ca cei 3 000 de dolari și cele 550 de lire menționate aici să fie una și aceeași sumă.

[9] Scrisoare către Hancock din 5/2/24 (Pr. VI, 316).

Scanned with OKEN Scanner

La începutul lui aprilie, situația păru să se limpezească. Cererea de împrumut, lansată Londrei, reușise. Răsculații aveau să dispună, în fine, de un buget demn de un adevărat guvern național. Byron făcu imediat proiecte de reorganizare și de extindere a forțelor militare pe care le comanda în calitate de *arhistrategos* al noii Grecii. Noile opțiuni politice începură să se îmbunătățească. Părea chiar posibil un acord între Mavrocordat și Odysseus. Un congres avea să-i reunească la Salona. Byron fu invitat să participe și i se propuse să primească titlul de locotenent guvernator general al Greciei.

Se hotărîse tocmai să-l accepte, cînd, la 9 aprilie, izbucni boala ce avea să-i pricinuiască moartea zece zile mai tîrziu. Era oare o simplă răceală sau vreuna din maladiile infecțioase care, purtate de *sirocco**, bîntuiau prin ținuturile mlăștinoase ale golfului Lepant? Un organism atît de slăbit ca acela al lui Byron putea fi deschis oricărei invazii microbiene: anumite semne clinice presupuneau o meningită. Dar ne-am putea gîndi deopotrivă și la „intervenția" subterană a vreunuia din tiranii de ocazie ai insurecției grecești, care descoperise poate un mijloc de a se debarasa de inoportunul *Milord*: otrăvurile Orientului sînt foarte subtile ...

Dealtfel, destinul imediat al lui Byron părea ușor previzibil. Un locotenent guvernator este un rege fără tron. În ciuda colonelului Stanhope, nu venise încă timpul pentru o Republică greacă. Aluziile la o eventuală coroană erau rare și discrete, dar ideea plutea în aer. Era absolut necesar ca, într-o bună zi, grecii să-și aleagă un suveran, iar Byron prezenta avantaje incontestabile. Dragostea pe care i-o purta micul popor grec, gloria sa universală în Europa, îl puneau la adăpostul eventualelor obiecții.

La curtea Londrei nu se bucura de prea multă simpatie, astfel încît marile puteri puteau fi liniștite în această privință. Era totuși suficient de englez pentru a da satisfacție guvernului britanic. Dar toate acestea sînt, din păcate, deșarte ipoteze. E, poate, mai bine că destinul nu a încercat

* La origine, cuvînt arab, desemnînd un vînt uscat, cald, cu valuri de parf *(N.T.)*.

să violenteze desfășurarea evenimentelor și că a îngăduit doar să se întrezărească aurul unei coroane, la capătul unei existențe începute sub semnul celor 135 de lire anuale ale Catherinei Byron, moștenitoarea ruinată a neamului Gordon din Gight.

O biografie a lui Byron se încheie, de obicei, indicînd destinul ulterior al principalilor protagoniști din drama existenței sale. Întrucît eroul principal a fost pentru noi banul, ne rămîn de spus cîteva cuvinte despre soarta banilor lui Byron după moartea sa. Testamentul era aproximativ același pe care-l făcuse în 1815, avîndu-i ca executori pe Hobhouse și Hanson. Pe data de 4 iulie 1824, la patru zile după sosirea trupului lui Byron, aceștia îl legiferară la tribunalul *Doctor's Commons*. Legatara universală era Augusta *: ea primea un capital de 100 000 de lire. Doamnei Byron îi revenea definitiv suma de 60 000 lire. George Anson Byron moștenea titlul și devenea astfel cel de-al șaptelea Lord Byron. Din patrimoniu, el nu primea însă nimic: Newstead, pe care Byron visase să-l transmită succesorului său, trecuse deja în mîini străine. Noul lord era sărac. Disproporția dintre rangul și averea sa nu avea, poate, asupra lui aceleași efecte dramatice ca asupra lui Byron, dar, oricum, îl punea într-o situație extrem de neplăcută. Lady Byron îl ajută să depășească aceste neajunsuri, făcîndu-i cadou o parte din moștenire: marea avere lăsată de părinții ei îi permitea un asemenea gest. Pe de altă parte, ea însăși învățase la aspra școală a vieții că, dacă nu întotdeauna banii aduc fericirea, lipsa lor provoacă, de cele mai multe ori, nenorociri.

Augusta primea cam ceea ce Byron obținuse de la unchiul său, *Lordul cel Rău*. Stranie întîmplare! Bilanțul financiar al acestei zbuciumate existențe se încheia echilibrat. Vechile însușiri economice, pe care Byron le moștenise de la mama sa, îi folosiseră mult: datorită lor, știuse să fie un risipitor avizat și un avar liberal. În el se neutralizaseră influențele cumpătatei Catherine și cele ale lui Jack Nebunul.

---

* Sora vitregă a lui Byron (vezi, *în Carte*, și Anexa II, *Incestul*) *(N.T.)*.

Dar Augusta era doar fiica lui Jack Nebunul. Banii familiei Byron sînt banii zînelor din povești. Ei se topiră ca zăpada la soare. În mai puțin de doi ani, Augusta risipi acest imens capital, se alese praful și pulberea de acest izvor amăgitor de bogății, de-a lungul căruia bătrînul Hanson, constructor neobosit, încercase de atîtea ori să înalțe baraje. Năvalnice și furioase, apele însă rupeau digurile și evadau, furnizînd atîta energie cît să alimenteze, în bine și în rău, în spațiul unei vieți, pe unul din cele mai strălucitoare talente ale timpurilor moderne.

Scanned with OKEN Scanner

LORD BYRON — UN TEMPERAMENT LITERAR

(Lord Byron — un tempérament littéraire, vol. II, Le Cercle du Livre, Paris, 1965)

Scanned with OKEN Scanner

ANEXE

ANEXA II
INCESTUL

Nu avem nici o clipă intenția să intrăm în controversă. Singura noastră intenție e să redăm unui eveniment, care a făcut multă vîlvă, dimensiunile sale adevărate.

Medora, fiica Augustei Leigh, s-a născut vineri 15 aprilie 1814. Putem deci plasa data conceperii ei între 15 și 20 iulie 1813. Or, Augusta a locuit cu Byron la Londra din 28 iunie pînă în 29 iulie 1813. Evident, aceasta e numai o presupunere. În caz de *răpire,* Codul Civil francez ar considera-o însă suficientă: intervalul legal pentru recunoașterea paternității fiind de 180 de zile de la începutul răpirii și mai puțin de 300 de zile de la încheierea ei.

Acesta este, cu cea mai mare exactitate și dezgolit de orice literatură, gradul de certitudine pe care-l avem despre realitatea faptelor imputate lui Byron. Restul nu este decît exegeză pasionată și prea puțin convingătoare.

Acestea fiind spuse, dacă e într-adevăr necesar să luăm atitudine, nu văd de ce n-am accepta, fie și ca ipoteză de lucru, „culpabilitatea" lui Byron. Desigur, lucrul în sine e neplăcut, iar pentru cel care-l iubește pe Byron, tentația de a evita un asemenea gînd e mare. I se pot găsi scuze. Augusta nu era, la urma urmei, decît sora sa vitregă. Nu o văzuse din copilărie, iar deprinderea de ocrotire între frate și soră nu exista între ei. Și unul și celălalt, puteau să cadă victimă unei surprize a simțurilor. Scuza cea mai valabilă ar putea fi, la urma urmei, faptul că Augusta a fost, înaintea Terezei Guiccioli, singura femeie care a știut să-l facă pe Byron fericit. Nu era o desfrînată, nici o mondenă, nici o

intelectuală și nu putea trezi în tînărul poet vreo urmă de timiditate latentă. Pe de altă parte, era o Byron, și se știe că eroului nostru îi plăcea să descopere într-o femeie o cît de mică rază din propria sa personalitate.

Dar la ce bun scuzele? Ar da dovadă de o prietenie mediocră și de o superficială admirație — cel care n-ar ști să reziste unui păcat sau chiar unei crime. Societatea engleză din timpul Regenței nu se putea scandaliza de ceea ce, la scara moravurilor sale, nu constituia decît un neînsemnat fapt divers. Dacă ipoteza noastră este exactă, Lady Byron nu ignora nimic: cu toate acestea, ea nu și-a întrerupt imediat experiența conjugală. Dealtminteri, scandalul n-a izbucnit decît cu cincizeci de ani mai tîrziu, grație doamnei Beecher Stowe. Adevărata crimă a lui Byron ar fi fost atunci aceea de a nu fi știut să-și păstreze propriul „schelet" bine închis în lada sa. Dar nu ar mai fi fost Byron — *a sphinx wilhout a secret* — dacă ar fi putut-o face.

Dintre cele mai ingenioase teorii generate de controversa incestului, aceea a lui Richard Edgcumbe pare mai plauzibilă. Dealtfel, întotdeauna e posibilă formularea — pe măsura faptelor — unei explicații care se bazează pe argumente solide, și, oricît s-ar împotrivi Ethel Colburn Mayne, argumentele lui Richard Edgcumbe sînt solide cu adevărat. Să ne amintim o clipă de pasiunea lui Byron din copilărie pentru Mary-Ann Chaworth. Spre marea durere a tînărului îndrăgostit, aceasta se căsători cu un oarecare Mr. Musters. Fu tare nefericită în căsnicie și, în 1813, încercă să reia legătura cu Byron, fixîndu-i chiar un *rendez-vous*. La sfatul, se pare, al Augustei, Byron refuză reluarea relațiilor. În acest punct intervine Richard Edgcumbe: el presupune că Byron a revăzut-o pe Mr. Chaworth; de aici rezultînd o legătură, al cărei fruct a fost Medora. Spre a salva bunul renume (dar și situația legală) al Doamnei Chaworth, Augusta o adoptă pe Medora și acceptă ca aceasta să treacă drept fiica ei, de unde zvonurile de incest. Pînă la moarte, Byron și Augusta păstrară cu sfințenie secretul. Pare neverosimil ca cei doi să nu fi destăinuit nimic Doamnei Byron, deși Richard Edgcumbe pretinde că tăcerea Augustei față de ea avea drept scop să-i provoace gelozia și — după despărțirea lor — să-l răzbune pe fratele său, făcînd-o să sufere. Aici s-ar putea, dealtfel, ameliora teoria, presupunînd că Byron și Augusta,

încredințaseră încă de la început adevărul Doamnei Byron, că aceasta se pretă mai întîi jocului, dar apoi, învinsă de bănuială, se temu de înșelătorie pentru a ajunge, în cele din urmă, la o veritabilă certitudine.

În realitate, nu putem limita în nici un fel ipotezele. Cel mai bun lucru e să ne rezumăm la faptele propriu-zise, și le-am indicat mai sus pe singurele care au un grad oarecare de certitudine. Acestea, împreună cu tema incestului, așa cum e ea zugrăvită în operele lui Byron, sînt unicele date de care poate ține seama un cercetător serios.

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA IV

TEMPERAMENTUL LUI BYRON

La capătul acestui studiu * cu precădere literar, ni s-a părut amuzant și instructiv să aducem în fața cititorilor mărturia cîtorva din tehnicile anexe ale psihologiei, și în special grafologia și tipologia. Sînt doar cîteva notații rapide, prezentate cu intenția de a sublinia unele din trăsăturile cele mai evidente ale temperamentului lui Byron.

1. Scriitura

Am luat ca bază de studiu trei scrisori puse, cu amabilitate, la dispoziția noastră de John G. Murray. Una (document I) este din 23 august 1811, deci anterioară gloriei literare. A doua (document II) datează din 12 martie 1814, deci posterioară seriei de povestiri *(Tales)* și „incestului". A treia (document III) este datată 17 mai 1822, deci relativ tardivă și posterioară „eliberării" din 1820.

Semnătura ne permite o primă serie de observații. În I și II, Byron își scrie numele în întregime. În III, el semnează N.B. (își adoptase numele Doamnei Noel ** la moartea acesteia).

---

* Autorul se referă la cele două volume care constituie cercetarea sa asupra lui Byron, ca temperament literar *(N.T.)*.

** Lady Noel Milbanke a fost soacra lui Byron; la moartea sa, aceasta i-a lăsat poetului, prin testament, jumătate din averea sa imensă (vezi *Byron*, de R. ESCARPIT, Editions Seghers, Paris, 1965, p. 61) *(N.T.)*.

În I și II, semnătura este lizibilă; puțin stîngace și caligrafică în I, ceva mai avîntată și simplificată în II. Linia terminală este un *lasso sinistrogir* nu prea lung, ce cuprinde literele *o* și *n* în I, *r*, *o* și *n* în II. Aceasta denotă un caracter puternic, clocotitor și distructiv de sine prin supraactivitate. În schimb, rigurozitatea gestului (mai accentuată în I decît în II) indică o anume reținere prin inhibiție: e vorba de un om care se supraveghează continuu. În I, *lasso*-ul *sinistrogir* se termină printr-un gest reținut spre dreapta care retează dintr-o dată finala montantă a literei *n*. Aceasta denotă voință de captivare, de seducție, însoțită de combativitate, de energie, dar și de o anume rezervă, ca și cum autorul scrisorii ar vrea să rămînă în expectativă. În II, deci în 1814, *lasso*-ul capătă o traiectorie mai liberă și se termină printr-o bruscă reîntoarcere sinistrogiră. Aceasta confirmă și accentuează indicațiile precedente: eforturile de captivare se dublează, iar scopul nu mai este seducția, ci constrîngerea. Semnătura lui Bonaparte prezintă exact aceeași mișcare: *lasso sinistrogir* pe ultimile două litere, străpungere, reîntoarcere sinistrogiră a liniei terminale, la care se adaugă însă o amplă mișcare spre dreapta ce subliniază numele razant, semn distinctiv de cuceritor și luptător.

În plus, Byron încadrează sfîrșitul semnăturii sale cu două scurte linii orizontale ce aparțin scriiturii „de umplutură", caracteristică, spune Dr. Carton, „oamenilor care iubesc izolarea, singurătatea și independența".

Am recunoscut pînă acum toate contradicțiile semnalate în temperamentul complex al lui Byron. În 1822, în III, toate acestea dispar. Cele două litere *N* și *B* se detașează cu claritate, subliniate doar de o linie ce coboară spre dreapta în două „felii" ușor rotunjite; trăsătura finală arată că nerăbdarea și combativitatea persistă, dar ceva mai disciplinate. *Lasso*-urile înșelătoare și seducătoare au dispărut cu desăvîrșire.

Scriitura lui Byron este înclinată după același unghi cu semnătura sa, ceea ce reprezintă un semn general de sinceritate, calitate confirmată, dealtminteri, de lizibilitatea semnăturii.

Scriitura lui Byron, simplă, inegală, organizată, armonioasă, clară, simplificată, rapidă, în relief, este o scriitură de tip superior. Ea denotă sensibilitate, caracter, și mai ales

o inteligență clară și rapidă. Prin unele trăsături, ea amintește, uneori, de scriitura lui Georges Clémenceau.

Semnele comune din I, II și III aparțin scriiturii cruciale și tăioase, caracteristice luptătorilor și războinicilor, nu fără oarecare nuanță de răutate. Anumite trăsături finale orientate în sus și spre dreapta, unele linii, bare sau sublinieri inutile ne duc cu gîndul la mîniile albe ale acelor oameni de voință cu sînge rece.

Finalele cuvintelor sînt întoarse spre dreapta, semn de dezordonată dărnicie. Bastonașele literelor se orientează puternic în jos și spre stînga, semn de egoism.

În plus, scrisul lui Byron este retușat. În III, acest lucru poate fi un semn de oboseală, întrucît retușurile sînt extrem de numeroase. Dar le regăsim și în I. În acest caz, e o dovadă de îndîrjire, de scrupul martirizant (pentru a folosi termenul doctorului Carton). Această tendință e confirmată și de prezența „harpoanelor". Semn distinctiv al îndîrjirii și tenacității vindicative.

În III, semnele de oboseală devin tot mai numeroase; scriitura este poticnită și uneori chiar tremurată. Dar și semnele dinamice se înmulțesc. Regăsim uneori traiectoria spasmodică a neliniștiților, semnalată deja în analiza semnăturii. Ne frapează mai ales *I*-urile majusculă în spirală, caracteristice scriiturii agitate a marilor „circulanți", a călătorilor impenitenți, ce nu pot rămîne niciodată pe loc.

Printre semnele minore ale scriiturii lui Byron, citățm pe de o parte o tendință către scriitura crenelată la nivelul literelor *n* și *m*, ceea ce indică în același timp devotament și bunătate sufletească, iar pe de altă parte o tendință către scriitura arcuită la nivelul literei *s*, ceea ce semnalează vanitate și ambiție.

2. Tipul temperamental

Folosim aici terminologia definită de Dr. Paul Carton în cartea sa, *Diagnostic et Conduite des Tempéraments* (Bréviannes, 1936). Pentru el, temperamentele-tip se definesc printr-o combinație ierarhizată a celor patru temperamente

de bază, cărora le păstrează vechile nume din medicina umorilor: Biliar (*B*): voluntar, Nervos (*N*): intelectual, Sanguin (*S*): activ, Limfatic (*L*): vegetativ. Fiecare component se manifestă printr-un anumit număr de semne somatice a căror importanță se încumetă să o evalueze.

Evident că, în cazul lui Byron, ne lipsesc datele esențiale (măsurători exacte, descrierea detaliată a trupului, a feței, a membrelor superioare și inferioare etc.).

Iată cum se clasează ipotetic informațiile cunoscute:

Tendința B:

Față pătrată.
Sprîncene rectilinii.
Bărbie puternică și proeminentă.
Piele palidă, de culoarea fildeșului.
Păr șaten.
Pupile gri.
Scriitură energică, crucială, retușată.

Tendința N:

Etaj cranian puternic reliefat.
Mîini mici.
Scriitură inegală.

Tendința S:

Brevibras
Stern lung (de unde și bustul lung).
Forme scunde.
Sprîncene groase.
Pupile focoase.
Nas voluminos
Scriitură motrice, agitată, inutil încărcată.

Tendința L:

Tendință spre îngrășare.
Falcă mare și puternică.
Gură cărnoasă.

Scanned with OKEN Scanner

Importanța relativă a semnelor indică prezența predominantă a elementelor *B* și *S* asupra elementelor *N* și *L*. Pe scurt, am putea (dar cu toate rezervele de rigoare) să încadrăm acest temperament în tipul *SBNL*, care se definește, înainte de toate, printr-o activitate motrice, intempestivă, imediată, apoi, printr-o voință organizatoare, mai apoi — dar într-o manieră tot mai imperceptibilă — prin calcul intelectual și, în fine — în ultimul rînd —, printr-o reminiscență apatică. Dr. Carton descrie astfel temperamentul tipic menționat: persoanele din această categorie exagerează, în primul rînd, prin vitalitate: ori foarte migrante și clocotitoare, ori pasionate de propriile idei. Energia lor se manifestă mai ales prin spirit de luptă, de intransigență sau printr-o abordare bruscă a situațiilor. Emotivitatea lor este mare. În fine, o anumită placiditate le amortizează exuberanțele, dar nu pînă într-atît, încît să vatăme plenitudinea realizărilor. În general, viața lor se desfășoară într-un chip arzător și nervos, dar nu fără unele abandonări supărătoare. Sub semnul acestor temperamente, se întîlnesc totuși spirite superioare, interesate de ordine, echilibru și disciplină.

Acesta nu e decît un cadru pe care ne-ar face plăcere să-l umplem cu însemnări mult mai precise, dacă ar fi posibil să culegem (despre Byron) informații și date — vai! — irremediabil pierdute. Dar să admitem că imaginea omului, pe care am extras-o din lectura operei, se poate insera în acest cadru. Cu toate acestea, să desprindem o concluzie semnificativă: avem de-a face cu un om inteligent, desigur, dar nu cu un intelectual. Tendința care domină la el este acțiunea, lupta. Spiritul creator (voința organizatoare) există, dar numai în plan secundar. Byron este omul care riscă totul, care încearcă totul, dar nu cel care construiește și desăvîrșește.

Scanned with OKEN Scanner

RUDYARD KIPLING

Servituți și onoruri imperiale

(Rudyard Kipling,
Servitudes et grandeurs impériales,
Hachette, Paris, 1970)

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL X

DINCOLO DE IMPERIU

When Earth's last picture is painted and the
tubes are twisted and dried,
When the oldest colours have faded, and the
youngest critic has died,
We shall rest, and, faith, we shall need it-lie
down for an aeon or two,
Till the Master of All Good Workmen shall
put us to work anew!

(Cînd cel din urmă cadru al Terrei va fi zugrăvit
și țevile puștilor toate vor fi răsucite și seci,
Cînd cele mai vechi culori se vor ofili,
cînd cel mai tînăr critic va fi de asemenea mort,
Noi ne vom odihni, și, jur că de credință
nevoie vom avea — vom dormi un mileniu sau două,
Pînă ce Stăpînul Tuturor Bunilor Lucrători ne
va pune iarăși la lucru!).

R. KIPLING, *Închinare.*

I

În momentul în care cariera literară a lui Kipling intră în amurg, congenerul său, George V, își începe cariera de rege. În timp ce numele lui Kipling nu mai reprezintă, pentru mulți englezi, decît o mare amintire, acela al vărului său primar — cu puțin mai tînăr — Stanley Baldwin, *back-bencher* în Camera Comunelor, nu reprezintă nici măcar o speranță.

Majoritatea celor pe care i-am văzut luîndu-şi avînt împreună prin 1865 se află, în jur de 1910, pe primul plan al scenei literare. Unii sînt abia la începutul carierei: Arnold Bennett tocmai se face cunoscut prin *The Old Wives' Tale*, iar Alain îşi începe *Propos*-urile. Alţii sînt în plin avînt de creaţie: Galsworthy abia îşi începe *Forsyte Saga*, Romain Rolland termină *Jean-Cristophe*, iar Claudel publică *Cinq Grandes Odes*. Alţii, în fine, avînd deja o operă importantă, se află în preajma unei reînnoiri: după experienţa fabiană*, Wells devine din profet al ştiinţei gînditor politic; Yeats va scrie în curînd *Poems written in discouragement* şi se va trezi la realităţile luptei irlandeze pentru independenţă; Maxim Gorki, abandonat de *intelligentsia*, îşi găseşte adevăratul destin de autor popular.

Timp de un sfert de secol, lumea aparţine acestor oameni. Între ei se produce dialogul, lor le revin responsabilităţile. Kipling se află în afara dialogului, iar responsabilităţile sale sînt cele ale unei epoci trecute. El nu-şi trădează totuşi generaţia: trăieşte împreună cu ea, suferă alături de ea. Glasul său nu mai are însă ecou, deşi nu a dispărut pentru totdeauna. Kipling încă scrie şi publică: în ansamblu, aproape o treime din opera sa e posterioară anului 1910. Ar fi seducător să afirmăm că aici se află esenţialul operei, că „adevăratul" Kipling este cel de după glorie. Există chiar o tendinţă — vizibilă la criticii contemporani — în virtutea căruia este neglijat Kipling cel din *Poveşti simple*, *Cartea Junglei* sau *Kim* (fără a mai vorbi de *Recessional*) în favoarea acelui Kipling cuminţit pe care vulgul nu-l mai citeşte. Este un mijloc comod de a elimina amintirile supărătoare şi de a potoli conştiinţa literară. Aceeaşi critică a încercat, dealtfel, să-l substituie pe Conrad din *Nostromo* cu Conrad din *Typhon*. Nu e un lucru prea cinstit. Un autor trebuie sau judecat în întregime, sau pur şi simplu evitat.

Dacă îl considerăm pe Kipling în întregime, nu se poate ascunde faptul că ceea ce a scris după 1910 cîntăreşte mult mai puţin faţă de ceea ce a scris înainte de această dată.

---

* Autorul se referă aici la *Fabian Society*, asociaţie socialisă engleză, fondată în 1883, care a jucat un rol important în viaţa politică britanică şi îndeosebi în transformarea partidului laburist (1910) *(N.T.)*.

Devenit o mare figură națională (ceea ce contravine cu totul titlului de autor de mare succes), el este chemat să pronunțe nenumărate discursuri și alocuțiuni în fața scriitorilor, studenților, militarilor, artiștilor și chiar a oamenilor din popor. Unele au fost reunite prin 1928 în *O carte de cuvinte (A Book of Words)*. Ele se caracterizează prin aceeași franchețe puțin brutală și stîngace a omului care nu a renunțat să se facă auzit, dar căruia-i displace să se explice. Kipling se exprimă cu naturalețe în parabole și, de aceea, multe din discursurile sale sînt adevărate povestiri. În 1918, adresîndu-se unor tineri ofițeri de marină, le povestește cum un englez preistoric de la gurile Tamisei a inventat acum cincisprezece sau douăzeci de mii de ani Corabia, Navigația, Tactica navală și Flota britanică. Drept care marele preot al tribului l-a și binecuvîntat.

„Căci, cîștigînd lumea și păzind lumea, și purtînd lumea pe spinarea lor — pe pămînt, pe apă sau în aer — fiii tăi se vor bucura întotdeauna de cele Patru Haruri. Isteți la minte, greoi la vorbă și înceți — teribil de înceți la mînă —, iată ceea ce vor fi; și mereu, dar mereu aplecați cu cea mai mare lejeritate înspre dușman — pentru a asigura protecția celor ce cutreieră mările cu intenții deplin legale"[1]. Lecția nu s-a schimbat. Formula, nici atît: este exact cea din *Istorii pur și simplu*, cu acel amestec de fantezie, de mit, de umor și de fabulă morală. Se pare că morala cîntărește însă ceva mai mult, de data aceasta. După ce a renunțat la predicația deschisă, Kipling s-a refugiat în apolog, în mitologia infantilă, și acum, că se adresează din nou persoanelor adulte, mitul apare oarecum fărîmițat de conținutul său.

Kipling continuă să publice fel de fel de reportaje despre armată, marină, război, despre țările pe care le vizitează. Sînt ele, oare, întotdeauna reportaje? Bibliografiile le dau, mult mai corect, numele de *eseuri*. Kipling avea deja sentimentul eșecului atunci cînd a încercat, în *Scrisori către familie (Letters to the Family)*, să-și povestească călătoria în Canada din 1906. În 1913, cu *Egiptul magicienilor (Egypt of the Magicians)* se întîmplă același lucru. Ceea ce a dispărut este receptarea directă și fără circumspecții a jurnalistului.

---

[1] *The First Sailor (A Book of Words)*.

Kipling vrea să sugereze, să lămurească, simplele constatări nu-i mai sînt suficiente: totul are un sens.

Aceeași observație este valabilă pentru povestiri. Kipling încearcă în două rînduri să se adreseze iarăși copiilor prin *Povești de mare și de uscat pentru Scouts și Guides (Land and Sea Tales for Scouts and Guides)* în 1923 și *Slujitorul tău un cîine (Thy Servant a Dog)* în 1930. Sînt istorisiri bune, cinstite, amuzante, bine scrise, dar magia a dispărut. Poate pentru că Kipling și-a văzut copiii crescînd și, mai apoi, și-a văzut fiul de nouăsprezece ani murind în război. Poate — și mai ales — pentru că și-a pierdut flerul de a povesti o istorie pentru simpla plăcere de a o povesti.

Formula tinereții sale era *the story before the point* — ceea ce s-ar putea imperfect traduce prin: „istoria înaintea moralei". Acum, ea este *the point before the story* — „morala înaintea istoriei".

Ultimele trei culegeri ale lui Kipling sînt: *O diversitate de creaturi (A Diversity of Creatures)* în 1917, *Debite și credite (Debits and Credits)* în 1926 și *Limite și reînnoiri (Limits and Renewals)* în 1932. Ele răspund corect programului pe care-l implică titlul fiecăreia.

O diversitate de creaturi, lucrare intermediară din punct de vedere cronologic, ne oferă aparența unui furnicar uman comparabil celui din primele opere.

În afară de *Vîltoarea*, deja citată, și de *Marinarii cavaleriști (The Horse Marines)*, burlescul cel mai deșănțat e reprezentat în *Satul care a votat că pămîntul este plat (The Village that Voted the Earth was Flat)*. Este o minunată farsă ticluită de un grup de automobiliști împotriva unui *squire* * local ce a îndrăznit să le aplice o amendă pentru exces de viteză. Surîdem văzîndu-l pe Kipling, apostol al legii și al supunerii, cum se ridică cu o sfîntă indignare împotriva regulamentelor poliției rutiere. La urma urmei, respectabilele cluburi automobilistice din Anglia au fost special fondate pentru protejarea pionierilor volanului împotriva abuzurilor polițienești. Acest soi de respect s-a dovedit a fi un excelent „antidot" al fascismului.

---

* În englezește în original *Squire* — aici, în sensul de *șef*, de *stăpîn (N.T.)*.

Se mai află la Kipling ultima expresie a unei bucurii de viață ce nu vrea să moară, ce luptă cu desperare să se elibereze de veșmintele tot mai dure ale umbrelor solitare. Unele istorisiri din *O diversitate de creaturi* sînt de o melancolie aproape morbidă, cu totul nouă la Kipling. Alături de acestea, umorul zgomotos al fanteziilor burlești ne face să gîndim — așa cum afirma odată Hilton Brown — „la un om ce merge de-a lungul unui drum obscur și solitar, care cîntă în gura mare melodii comice pentru a se înveseli"[2].

Dacă ar fi să facem un bilanț al celor două culegeri am vedea că pînă și aceste din urmă cîntece nu s-au făcut auzite. Războiul din 1914—1918 n-a cruțat nimic.

II

Kipling se aștepta la această grea încercare. Puțini oameni, înainte de 1914, au fost mai cumplit obsedați de apropierea *Armageddon*-ului, ultima bătălie din Apocalips. Puțini și-au făcut iluzii mai mici despre ceea ce avea să urmeze. Nu fără strîngere de inimă a fost nevoit să vadă plecînd, cu flori la cingătoare, victimele menite acelui holocaust inimaginabil. Știa foarte bine că adevărata crimă a războiului este absurditatea și că adevăratu-i chip este cel al demenței. El cunoștea încă de la vîrsta de douăzeci de ani furia necredinței ce înfioară inima celui ce vede moartea în luptă. Experiența africană îl învățase să citească înfrîngerea omului în chiar comunicatele de victorie.

Războiul s-a dovedit a fi pe măsura așteptărilor: încă din 1915, i-a răpit fiul. Și, din nou, Kipling s-a aplecat asupra militarului ca tip literar. Renunțînd la sclipirea amăgitoare a argoului de cafenea, renunțînd chiar la prea ușoara demagogie a „clevetirilor" retorice, a făcut aceste lucruri cu tact, discreție și fervoare. Soldatul său din 1914—1918 nu este zugrăvit în culorile nobile ale trioului indian Learoyd, Ortheris și Mulvaney. El nu are nici stoicismul unui *tommy* * de Kitchener, ce-și suflecă mînecile cînd face „o treabă ne-

---

[2] H. BROWN, *Rudyard Kipling: a New Appreciation*, p. 168.

* În engl. în original, *Tommy*, în limbaj familiar-popular = soldat britanic *(N.T.)*.

curată" pe motivul că, pînă la urmă, tot trebuie s-o facă cineva. Redat lui însuși, eliberat de atotștiința ostentativă și de prea puternica personalitate a autorului său, acest soldat nu-și renegă originile (marca de fabricație rămîne indelebilă), dar glasul său își regăsește, în fine, timbrul realităților lipsite de orice iluzie.

Tocmai de aceea unele istorisiri de război, aparținînd perioadei de bătrînețe a lui Kipling, îl derutează și îl decepționează întrucîtva pe cel care — cu zîmbetul pe buze — s-a lăsat, cu plăcere, atras de prestigiul juvenil al primilor săi războinici. Greșeala însă nu este cu totul a lui Kipling; ea se datorează mai degrabă unui război ale cărui orori sfidează orice transfigurare literară. Oricum, un creator incomparabil de mituri, de cuvinte și culori, nu se aventurează fără riscuri în universul sobru al profunzimii psihologice. Hilton Brown afirmă că, dacă l-am aborda pe Kipling pornind de la cele din urmă opere și avansînd spre *Povestiri simple*, scara valorilor s-ar răsturna. Lucru foarte probabil, ce se va confirma, poate, în ziua în care distanța va fi șters sensul cronologiei. Pentru generația noastră, o asemenea gimnastică intelectuală nu ar fi nici simplă, nici cinstită. Kipling trăiește însă printre noi și, ca atare, are dreptul la responsabilitățile evoluției sale istorice.

Kipling se supune istoriei ca nimeni altul. Ca nimeni altul încremenește într-o anume atitudine. Pe parcursul acelor ani lungi consumați pe drumul solitar de dinaintea odihnei bine meritate, ideea sa despre Imperiu continuă să se transforme și să se maturizeze, așa cum s-a transformat și s-a maturizat în zilele lui de glorie. Sfîrșește chiar prin a o depăși și prin a atinge, datorită ei, speranța ce-i luminează cu o rază subtilă ultimele sale producții.

Da la *Kim* încoace, Kipling nu mai vorbește despre India. Ea intervine doar episodic, în opere răzlețe. Pentru că era, poate, un reflex al tinereții apuse și pentru că un om ca el nu revine niciodată pe calea deja bătută. Dar mai ales pentru că ea a încetat să întruchipeze un ideal și un vis. *Durbar*-ul imperial din 1911 nu-și află ecou în opera lui Kipling. Știe de-acum prea bine că aceste onoruri oficiale nu fac decît să mascheze adevărata față a lucrurilor. Mult mai importantă, desigur, trebuie să-i fi părut loialitatea Indiei în momentul izbucnirii războiului. Dar, e singurul (sau

Scanned with OKEN Scanner

aproape) ce știe de pe acum că India va fi pierdută pentru englezi. Nu pentru că a trecut în altă tabără: ca și în 1885 sau 1886, Kipling rămîne străin de India anului 1920, asupra căreia mîinile plăpînde ale micului *Mahatma* ascetic, studentul misionar de odinioară, exercită o autoritate pe care niciodată n-au visat-o cei mai puternici rajahi sau viceregi; el rămîne străin de India anului 1927, industrială și comercializată, unde sindicalismul trezește milioane de muncitori la conștiința de clasă; și chiar de India anului 1935 în care Constituția provoacă apariția a treizeci și șase de milioane de alegători din rîndul *băștinașilor*. De data aceasta, direct din Londra, el prevede viitorul Imperiului.

Kipling remarcă prostia unei politici coloniale ce nu îndrăznește să-și spună pe nume, ce caută cu tot dinadinsul să-și procure o conștiință nepătată prin toleranță și slăbiciune, dar care n-are curajul să-și mărturisească propria înfrîngere, și să-i suporte consecințele. E vorba, în fond, de vechiul său dușman, de politica lui Gladstone, politică cu vederi înguste conform căreia a salva lanțul însemna a abandona, una cîte una, verigile. În autobiografia sa, Kipling povestește că, îndată după anexarea Filipinelor la Statele Unite, Theodore Roosevelt a dat guvernului britanic următorul sfat, *à propos* de Egipt: „Ori guvernați, ori renunțați". Kipling îi răspunde că avea dreptate, dar că englezii erau imunizați din punct de vedere rasial împotriva sfaturilor. Și avea temeiuri să știe acest lucru.

Povestită în 1936, anecdota își dezvăluie întregul ei sens. Dac-ar fi trăit cu zece ani mai mult, Kipling ar fi triumfat. N-ar fi avut însă prea mari satisfacții, căci, „fie călare, fie pe jos", tot vine fatala zi în care regii își frîng gîtul.

Și totuși n-ar fi fost satisfăcut. Imperiul rămîne pentru el, în adîncul sufletului, marele adevăr al generației sale. Adevăr în care îi vede, mai cu seamă acum, pe oamenii care l-au înfăptuit și pe cei care s-au format la școala lui. Imperiul a fost pentru englezi o ocazie privilegiată de a sluji și de a învăța Legea. Există și vor exista pentru toate popoarele prilejuri de a învăța aceeași lecție.

Încă din 1913 (deci nu războiul l-a făcut să scrie așa), Kipling, în faimoasa sa *Odă*, descoperă pe pămîntul Franței un popor care, dincolo de mare, și-a făcut și el aspra ucenicie a Legii:

„Dovezi ivite dincolo de orice nevoie de dovadă,
Pe baricade în orice anotimp,
Am dus, Camarade, mereu o mîndră viață!“ [3]

Oțelite, aținate una împotriva celeilalte printr-un îndelungat antagonism, Franța și Anglia pot acum „să păşească umăr la umăr“ „și să consolideze paza dublă a păcii“.

Mica tabără retrasă a Imperiului, meterez al sahibilor, s-a tot lățit pînă ce a ajuns fortăreața tuturor celor ce vor să trăiască după legea oamenilor.

Dar Kipling a văzut spulberîndu-se după 1918 și această speranță, în timp ce, primul asalt fiind respins, apărătorii, unul cîte unul, abandonau fortăreața. Totuși Kipling a depășit descurajarea. El va muri cu patru ani înaintea celui de-al doilea asalt, cel mai cumplit, și nu se îndoiește asupra rezultatului final, oricît de îndepărtat ar fi acesta.

Kipling a învățat între timp că națiunile dobîndesc greu înțelepciune și că se poate conta pe istorie pentru a le repune pe drumul cel drept atunci cînd se îndepărtează de el. Eroarea sa de tinerețe a fost aceea de a fi vrut să tragă imediat o morală sempiternă dintr-o situație pasageră, de a fi văzut Imperiul lui Disraeli *sub specie aeternitatis*. Nu a avut noțiunea timpului. A vorbit prea devreme și cu prea multă siguranță. Una din povestirile volumului *Debite și Credite*, *Ochiul lui Allah (The Eye of Allah)*, înfățișează un om ce a inventat microscopul în plin Ev Mediu, deci cu trei secole avans. Invenția i-a fost distrusă, căci nu venise încă timpul pentru așa ceva. Viziunii sale statice despre o lume ruskiniană cu armături rigide și prestabilite, Kipling i-a substituit încetul cu încetul pe aceea a fluxului etern mișcător al unui progres uman spre care curg, neobosite, milioane de eforturi anonime.

Inventatorul și apostolul, cu răbdarea lor infinită, sînt noii eroi ai lui Kipling. Ultima sa culegere, *Limite și reînnoiri*, este dominată de personalitatea sfîntului Paul. Acesta, în *Felul oamenilor (The Manner of Men)*, spune păgînului Sulinor: „Slujește-l pe Cezar. Nu ai stofa din care să pot croi pentru moment altceva decît ceea ce ești. Dar, slujindu-l pe Cezar, te vei supune măcar unei legi“. Recitind prima epis-

[3] *Franța*, versurile 47—49.

tolă către Corintieni la care se referă deseori și din care și-a extras titlul povestirii sale, Kipling a putut găsi în mesajul sfîntului Paul un ecou al gîndurilor sale: „Cînd eram copil, vorbeam ca un copil, înțelegeam ca un copil, gîndeam ca un copil: dar, cînd am devenit bărbat, am abandonat lucrurile infantile"[4]. Printre aceste lucruri copilărești, se afla și dorința de a croi uniforma imperială din stofă englezească.

III

Din nefericire, oamenii sînt copii și, deseori, tocmai lucrurile copilărești le iau în serios. Cît despre copii, ei au înclinația de a nu lua în serios problemele adulților.

Povestindu-și amintirile de administrator colonial, Arthur Grimble descrie astfel atmosfera perioadei sale de început, prin 1913:

„Cultul marelui zeu Jingo era departe de a fi dispărut. Majoritatea familiilor engleze ale epocii considera drept un lucru normal și categoric faptul că nimeni nu putea să aibă dreptate dacă nu era englez. Atotputernicul era, fără nici o îndoială, Anglo-Saxon, iar concepția populară a Imperiului se constituia, ca atare, extrem de simplu. Imperiul peste palmieri și brazi (sau peste tot ceea ce era foarte îndepărtat) era privilegiul conferit de Cer rasei Buldogilor. Kipling o spusese deja"[5].

Kipling, după cum știm, n-a spus niciodată un asemenea lucru și extrem de rar ceva asemănător. *Recessional*-ul, citat implicit aici, spune, în orice caz, cu totul altceva.

Reacția lui Arthur Grimble este, într-un fel, firească. El este cu o generație mai mic decît Kipling: deci cea mai bună distanță ce poate separa un autor de publicul său; dar, să nu uităm, Kipling se află cu o generație înainte față de cronologia normală a unui scriitor. El s-a adresat oamenilor de vîrsta sa, în loc să se adreseze celor mai mici ca el. A fost citit de părinți și deci nu mai e citit de copii. E o lege inexorabilă faptul că mesajul înțeles de o generație nu poate fi înțeles și de următoarea. Orice scriitor, la treizeci de ani

---

[4] *I Corintieni*, XIII, II.
[5] A. GRIMBLE, *A Pattern of Islands*, 1952, p. 11.

după gloria sa, intră într-o fază de uitare. Puțini sînt cei ce scapă neatinși de ea — sau cei ce renasc mai tîrziu sub o altă formă, într-un alt context.

Pentru Kipling, situația se agravează prin faptul că cei mai în vîrstă nu numai că au făcut din el o lectură favorită, ci chiar o lecție de morală, un oracol politic. Putem trata cu o pioasă indiferență un clasic școlar, dar cum să nu urăști deloc bunul exemplu cotidian? În Kipling se află tot acest univers problematic, inclusiv modalitatea de a administra — cum spune Arthur Grimble — o posesiune colonială.

„Cu bunăvoință, desigur ... dar și cu fermitate, băiete, cu multă fermitate, de teamă ca școlarii Imperiului să nu uite cine erau prefecții și cine erau „bobocii"*. Unchii tăi — adică toți cei din generația tatălui tău, unchi sau nu, care se întreceau în a vă ține lecții — toți spuneau că niciodată nu vei ajunge șef dacă nu-ți vei însuși acest lucru. Era îngrozitor ceea ce vă promiteau, căci Stalky reprezenta idealul lor de tinerețe cutezătoare, iar voi îl detestați pe Stalky cu toată compania lui, în aceeași măsură în care vă temeați de el; dar erai pe atunci un tînăr docil și, ascultîndu-i vorbind pe zelatori, simțeai cum sămînța nemerniciei tale rodește vlăstare și transpare în mod rușinos prin fiecare fisură a caracterului tău"[6].

Mărturia este concludentă. Acest om de bună credință — Arthur Grimble — ce se apleacă asupra trecutului său, mărturisește gustul pentru *Kim*, și pentru multe alte opere ale lui Kipling. Dar *Stalky* nu este acceptat și, odată cu *Stalky*, tot ceea ce a constituit bucuria celor din ultimul deceniu al veacului trecut. Cum de nu a observat în această carte disprețul mușcător al lui Beetle față de virtuoșii prefecți, subita sa oroare față de politicienii *jingoiști*, ce amenințau *Uniunea Jack*? Cum de nu a observat, sub neînsemnatul strat de snobism pueril, reacții similare cu ale sale? Dar ar fi putut oare să observe? În cazul acesta, ar fi fost singurul congener al lui Kipling în stare să remarce un asemenea lucru.

---

* În original: *bizuths*, termen de argou școlar care înseamnă *elev(i) aflați în primul an de școală (N.T.)*.

[6] A. GRIMBLE, *A Pattern of Islands*, 1952, pp. 11—12.

După războiul din 1914—1918, *Unchii*, bătrîni dar fideli, au fost cei care au luat apărarea eroului lor. Astfel s-a înființat în 1927 *Kipling Society*. Scopurile sale erau următoarele:

1. Să țină conferințe și să antreneze discuții despre operele lui Kipling.

2. Să organizeze circulația rapidă, în rîndul membrilor, a tuturor informațiilor despre versurile ocazionale etc., scrise de Kipling, ce ar putea, altminteri, să scape atenției lor.

3. Să alcătuiască o Bibliotecă completă Kipling (inclusiv operele vechi sau epuizate și numeroasele cărți publicate despre Kipling și opera lui) spre folosul membrilor societății.

4. Să publice un buletin conținînd procesele verbale ale Societății și alte probleme interesante.

5. Să aducă un omagiu tardiv și să creeze o reputație bine meritată celui mai patriot, celui mai bărbătesc, celui mai imaginativ dintre scriitori, celui care menține idealurile lumii de limbă engleză"[7].

Ideea e mai mult emoționantă decît abilă. O asemenea inițiativă risca să-l pună pe Kipling în încurcătură, ea neavînd aproape nici o șansă să fie urmată de tineri la moartea lui Kipling: *Societatea* avea cam 1 500 de membri răspîndiți prin lume, cotizanți ai sumei de o jumătate guinee anual. Promotorii erau contemporani ai lui Kipling, deseori coloniști nostalgici sau vechi militari. La birou, G.C. Beresford, *alias* M'Turk, și generalul Dunsterville, *alias* Stalky, se abandonau unor interminabile controverse asupra amintirilor lor de colegiu. Iată ceea ce evocă cu adevărat o asemenea Societate: o asociație de vechi elevi, cu tradițiile și naivitățile lor surîzătoare.

Cu toate acestea, *Kipling Society* a făcut treabă bună. *Kipling Journal* este un instrument prețios pentru cercetători. Datorită lui, multe puncte au fost elucidate, multe uitări au fost reparate și chiar autorul acestei cărți l-a parcurs cu mult folos. Numai punctul 5 al programului pe care și l-au trasat fondatorii nu a fost în întregime executat. A extinde influența lui Kipling constituia totuși esențialul misiunii. Nu s-au folosit, poate, cele mai bune mijloace; momentul a fost, poate, rău ales.

---

[7] *Rules of the Kipling Society*, articolul II.

Scanned with OKEN Scanner

Anii 1920 și 1930 sînt anii *debunking* *-ului, ai dezumflării idolilor și marilor iluzii. Amărăciunea popoarelor provoacă periodic astfel de tresăriri de luciditate devastatoare. În Anglia este dezumflat războiul și eroii săi, este dezumflat Imperiul și Sahibii săi. La drept vorbind, Kipling e cel ce dă exemplu. El a fost întotdeauna maestru în arta *debunking*-ului: în mare parte, tocmai datorită acelui lucru, suportăm mai ușor cultul eroilor, pregnant în opera lui: Să ne amintim numai de *Stellenbosch*. Ironia sa rămîne mortală pentru lăudăroșii și fanfaronii gen maiorul Kniveat din *Beauty Spots* (joc de cuvinte intraductibil), povestire aparținînd volumului *Limite și Reînnoiri*. În galeria sa de portrete, faimosul colonel Blimp din cel de-al doilea război mondial, această formă modernizată a „bătrînilor noștri soldați", și-ar găsi un impresionant număr de ascendenți și colaterali.

De aceea considerăm că, fiind expus *debunking*-ului universal și rezervîndu-i-se, astfel, lui însuși o nișă în panteonul marilor figuri naționale, lui Kipling i s-a jucat, în fond, o festă nu tocmai plăcută. Cei care se revoltă împotriva lecțiilor sale manifestă o tendință exagerată de a se debarasa de el, aruncîndu-l în depozitul veneraților oficiale.

Sarcina apărătorilor lui Kipling nu era deloc ușoară. Ce puteau oare să facă? Să născocească pentru noile generații noi rațiuni de a-l admira pe Kipling? Franța știuse foarte bine să-l descopere pe acel Kipling al copiilor, iar autorul lui Kim și Mowgli nu fusese uitat nici în Anglia; poate că acel Kipling din *Copilul mărăcinișurilor* sau din *Ei* ar fi putut învinge scepticismul și amărăciunea de după război. Dar *Unchii*, vechii tovarăși ai lui Stalky, nu erau făcuți pentru această revelație. Kipling rămînea pentru ei cel de acum douăzeci-treizeci de ani, cel al anilor de avînt romantic; renunțînd la el, și-ar fi trădat propria tinerețe. Crescuți în mitul imperial, ei îi adunau acum rămășițele; Kipling constituia el însuși o astfel de amintire.

Ce era de făcut? Să iei taurul de coarne și să vorbești despre Imperiu, să regîndești Imperiul? Să-i redai lui Kipling

---

* În engl. în original: *debunking* (demascare, demitizare) *(N.T.)*.

imperialistul * adevărata înfățișare și să-i definești adevăratul rol? Exista în acest sens o posibilitate: după cum am văzut, multe din gîndurile lui Kipling de după 1897 erau suficient de nuanțate pentru a satisface scrupulele celor care se temeau de o renaștere a imperialismului *jingo*, fără a renunța, cu toate acestea, la Imperiu. Dar era deja prea tîrziu. În mod inconștient, fondatorii *Societății Kipling* se înclinau în fața noilor *tabu*-uri: nici măcar o singură dată cuvîntul Imperiu nu apare în statut; ca și cuvîntul *Commonwealth*, dealtfel. Și, totuși, în fapt, numai despre asta era vorba.

În noiembrie 1928, în cursul unei ședințe a Societății Kipling prezidată de marchiza Townshend, un conferențiar a vorbit despre imperialismul lui Kipling. Intenția sa manifestă era aceea de a îmbuna opinia publică, de a calma și asigura clientela. Dar, cum se spune în limbaj familiar, el „a întins prea mult coarda". A arătat pe bună dreptate faptul că Kipling nu a încetat o clipă să dezaprobe jingoismul, lăsînd în același timp să se înțeleagă că niciodată nu s-a declarat adeptul sincer al imperialismului. Cu obiectivitate a amintit că Kipling, interesat, ca tehnician, de lucrurile militare și, ca om, de soarta militarului, n-avea totuși nimic comun cu calitatea de militarist; dimpotrivă, cu multă finețe a încercat să sugereze că scriitorul era pătruns, într-o anume privință, de antimilitarism.

Această prudență excesivă nu trebuie să ne surprindă. Hilton Brown relatează că, atunci cînd BBC a intenționat, la cîteva luni după moartea lui Kipling, să dea o emisiune despre *Brugglesmith*, producătorii s-au crezut obligați să preceadă textul de un *chapeau* ce preciza că istorisirea, „destinată rîsului", nu are nimic imperialist în ea: „*There is no suggestion of the White Man's Burden or of far-flung Imperialism*". În cuvîntul *far-flung* recunoaștem inevitabila aluzie la *Recessional*: iată cum unele neînțelegeri nu pot dispărea niciodată.

Să nu-i acuzăm prea repede pe englezi de orbire sau ingratitudine. Oare unii francezi nu s-au aflat, într-o anume perioadă, în situația ridicolă de a-l renega pe Victor Hugo?

---

* Evident, înțelesul dat de Escarpit atributului de *imperialist*, raportat la Kipling, are un sens mult mai precis și mai restrîns totodată: acela de a sublinia atașamentul scriitorului față de Imperiul britanic și privilegiile lui *(N. T.)*.

E normal ca gloria unui autor cu popularitate să intre în declin odată cu generația care a făcut din el un om de succes. E normal, de asemenea, ca această glorie să-și găsească, într-un exil onorabil, speranța unei reînălțări. Dacă este de bună calitate, dacă este prețul unei adevărate măreții umane, nimic n-o poate împiedica să reînflorească într-o bună zi pe pămîntul natal.

Nu putem spune încă dacă această zi a venit pentru Kipling. În orice caz, de cîțiva ani, în țara natală a început o reevaluare a lui Kipling. Se pare că perioada de dizgrație a coincis întrucîtva cu cea dintre cele două războaie. Mai mult, această dizgrație s-a datorat mai ales rezervelor unei *intelligentsia* cu viziuni relativ înguste. Panteonul literelor e înzestrat cu gardieni invidioși: nu puțini sînt autorii care și-au văzut respinsă viza de intrare, deși aparțineau aceluiași Sînge și aceleeași Rase. Pe scurt, atunci chiar cînd lumea întreagă îl citea pe Kipling, existau în Marea Britanie cunoscători care lăsau să se înțeleagă că opera sa nu ținea cu totul de artă și nici măcar de literatură.

În primul rînd, Kipling — zice-se — era vulgar. Citatul este cu atît mai regretabil cu cît se bazează pe o parte a operei sale, cu care cititorul francez e destul de puțin familiarizat. Pe de altă parte, ar trebui înțeleasă natura acestei „vulgarități". Kipling posedă un gust nativ pentru vodeviluri, zorzoane și culori violente. El își etalează fără menajamente opiniile. Abuzează de cuvîntul propriu pînă la improprietate. Își împopoțonează soldații și oamenii simpli cu un argou artificial, a cărui pronunție figurată miroase de la o poștă a fabricație. Și, culmea vulgarității, el adoră, cu strigăte puternice, în piața publică, zeii tainici ai sufletului englez, al căror cult se bazează pe tăcere și stăpînire de sine: o proslăvește pe regina-împărăteasă, se fălește cu *Uniunea Jack* și proclamă în fața lumii perfecțiunea Legii britanice.

Rămîne de dovedit dacă nu cumva, în acest sens, o care-care vulgaritate este necesară măreției literare. E, poate, singura modalitate de a atrage triumfal, pe deasupra capetelor elitei, cunoscătorilor și criticilor un public mai cuprinzător și mai adevărat. Nu e nici o dezonoare să fii vulgar precum Balzac.

În rest, acest reproș de vulgaritate nu e decît o mască. Adevărata vină a lui Kipling rămîne aceea de a fi confesat

cu voce tare credința cu care se hrăneau contemporanii săi, aceea de a se fi compromis iremediabil odată cu valorile mediului în care a crescut.

Desigur, în virtuoasa noastră epocă, imperialismul este unul din păcatele cele mai josnice. El este, mai cu seamă, depășit teribil de modă. Aproape pretutindeni, marile națiuni coloniale și cele ce declară că nu fac parte dintre acestea au substituit cuvîntului Imperiu onorabile eufemisme — fără a prevedea că, într-o bună zi, vor fi prizonierele acestor eufemisme. Așa cum nimeni nu se bate în piept — în Europa, cel puțin — că este „de dreapta", „burghez" sau „capitalist", tot așa, nimeni nu s-ar autoproclama imperialist. Ar fi o greșeală de gust. Kipling o comite fără cea mai mică sfială.

Dacă atîți englezi aparținînd perioadei dintre cele două războaie l-au reprobat pe Kipling pentru atari motive, este tocmai pentru că acest imperialism de prost gust fusese cel al tinereții lor — și, dacă nu al lor, cel al părinților lor. Printr-un fel de conjurație tacită, opinia britanică luminată a profitat de „stîngismul" ambiant pentru a agăța piatra imperialistă de gîtul lui Kipling. Ceea ce ea voia să sugrume astfel era — așa cum zguduitor a arătat George Orwell [8] — fantoma propriilor sale responsabilități istorice.

Să recunoaștem, puțini francezi, în zilele noastre, ar îndrăzni să-și mărturisească gustul pentru Paul Déroulède *. Să ne imaginăm însă un Déroulède înzestrat cu un talent superior, cu mult mai mare popularitate și care, în loc să-și rumege revanșa unei înfrîngeri, se trezește brusc în punctul culminant autentic al unei domnii pline de glorie; un Déroulède pe care nu am avea dreptul să-l uităm, care nu ar îngădui să fie uitat. Nimic mai jenant decît aceasta.

Nu e surd decît cel ce nu vrea să asculte: neînțelegerile s-au născut din jenă.

Dar neînțelegerile nu fac ele parte din substanța unui autor, nu sînt ele, oare, elementele vitale ale personajului său social? Ceea ce s-a făcut din Kipling este aproape cel puțin egal cu ceea ce el însuși și-a dorit să fie. Se pune însă problema de a ști ceea ce s-ar putea face, încă, din el. Literatura este un dialog și fiecare interlocutor are drepturi egale.

---

[8] G. ORWELL, *Critical Essays*, pp. 115—116.

* *Paul Déroulède* (1846—1914), scriitor și om politic francez, autor de versuri patriotice *(N. T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

Se prea poate ca noi — în Franța și în alte țări — să-l fi trădat pe Kipling, nereținînd din imaginea sa decît autorul pentru tineret și ignorîndu-l pe profetul imperialist care-i stînjenește atît de mult pe englezi. Dar poate că tocmai astfel i-am conturat un destin de rezervă.

Trădarea în literatură e uneori fecundă. Neinteresîndu-ne în nici un fel ca teoretician sau ca moralist, Kipling și-a găsit prin noi calea triumfului și a supraviețuirii în literatura pentru copii.

Imperialismul *jingo* nu constituie, în ceea ce ne privește *a skeleton in the cupboard*, o afacere de familie. El este o realitate istorică a cărei existență am resimțit-o dur uneori și care face parte din imaginea noastră tradițională despre englez. Am admis deci acest aspect al lui Kipling ca pe un fapt evident, fără să-i răstălmăcim sensul. El domină portretul schițat de Jérôme și Jean Tharaud în *Dingley, ilustrul scriitor*. Fiind tipic englez, Kipling era, prin forța lucrurilor, imperialist.

Bineînțeles, se exagerează pînă la trădare; dar așa se întîmplă de fiecare dată cînd se simplifică la extrem trăsăturile naționale. Dacă Kipling era „tipic englez", era cel puțin — cum arată André Chevrillon — „într-un mod cu totul nou", atît de nou, într-adevăr, încît este aproape unic. Dar această eroare de perspectivă are avantajul de a ne astupa urechile în fața profetului și acela de a ne face să auzim mai limpede mesajul pe care Kipling îl adresează copilăriei.

Nu este pentru prima dată cînd literatura pentru copii „salvează" un autor. Ce ar fi rămas (din punct de vedere social) din Swift sau De Foe dacă *Călătoriile lui Gulliver* și *Robinson Crusoe* n-ar fi devenit cărți cu precădere oferite ca premiu sau ca daruri de Crăciun? Înșiși autorii (fără a mai vorbi de contemporani) ar fi rămas extrem de uimiți de utilizarea dată operelor lor.

Kipling care, în ultimii săi ani, s-a aplecat asupra enigmei supraviețuirii literare, știa foarte bine că această nemurire nu poate fi obținută decît cu prețul unor trădări fecunde. L-a frapat, mai ales, cazul lui Swift. Un scriitor, spunea el într-unul din discursuri, nu poate cunoaște nici natura și nici forța de pătrundere a operei sale:

„Cel mai bun lucru pe care un scriitor îl poate spera este ca din opera lui să supraviețuiască cel puțin o parte din care

să se soarbă cu nesaț mai tîrziu, pentru a susține și înfrumuseța reafirmarea vreunui antic adevăr sau reînălțarea vreunei străbune bucurii" [9].

Imperialismul a fost unul din adevărurile și una din bucuriile sfîrșitului de veac trecut. Au mai existat și altele — adevăruri mai profunde și bucurii mai pure — dar, de voie, de nevoie, Kipling a fost ales spre a le susține și înfrumuseța pe acestea. El li s-a supus suficient pentru a accepta responsabilitățile acestui rol. Chiar și atunci cînd nu s-a mai recunoscut pe sine — în plină glorie și apoi în declin — s-a abținut de la proteste. Poate că opera sa ascunde ceva ce s-ar fi putut traduce în acest mod.

Dar acest ceva s-ar putea tălmăci deopotrivă altcumva. Dacă umbra *Unchilor* n-ar fi planat încă pe conștiința britanică în momentul în care combatanții din 1939—1945 mergeau la colegiu și se întîlneau cu primele noțiuni de cultură, ei ar fi descoperit, fără îndoială, că acest ceva existent în opera lui Kipling, se regăsea, de asemenea, în sufletul piloților ce apărau Londra și în mintea celor asediați la Tobrouk.

IV

Acest ceva nu are nume. Toate denumirile ce i-ar putea fi date, n-ar face decît să-l reducă la scara evenimentelor. „Voința de a exista" ar fi, poate, sintagma ce i s-ar potrivi cu cea mai mare fidelitate. Acesta este, într-adevăr, firul tainic ce unește între ele părțile cele mai puțin asemănătoare din opera lui Kipling. E de mirare cum același autor a putut scrie *Ei* și *Balade de cazarmă*. Și totuși, în ciuda logicului, acesta este un adevăr ce se impune ca o evidență. De la un capăt la altul al operei sale, indiferent de limbajul de care se slujește, Kipling anunță victoria omului asupra invidioșilor zei care l-au făcut muritor.

Această vitalitate agresivă devine sensibilă mai ales — cred — în rîs. Rîsul lui Kipling nu e pur și simplu umor. Umorul este o formă a înțelepciunii care vine odată cu bătrînețea. Contemporanii lui au făcut din umor o exigență

---

[9] Discurs ținut la *Royal Society of Literature*, citat de Hilton Brown, p. 218.

a bunelor maniere, un semn de distincție. Rîsul lui Kipling nu este distins și nici înțelept; ci inexplicabil de tînăr și de provocator. Iată cum, într-unul din poemele sale, Serafimul Veseliei descrețește frunțile arhanghelilor, în ziua Creației:

„În preludiul său, aruncă mai întîi omenirea de-a valma,
Apoi, cum vastele considerații sînt mai puțin eficiente
Decît faptele observate, începu să le povestească istorii.
Istorii de prăvălie, de pat, de curte, de stradă,
Intime, primitive, indiscrete:
Istorii în care Confuzia, cu un gest rapid,
Îngrămădește farsă după farsă, precum avalanșa zăpada
Din care, unul cîte unul, sub cerurile zeflemitoare,
Goale, năucite, răsar capetele victimelor.
Istorii cu oameni ce-și dau sufletul, înseninați
De un umor ce le ascunde chipul morții —
Grosolane trivialități ce făceau să izbucnească
Lacrimile, înghițite de rîs înainte chiar de a se fi uscat —
Istorii lipsite de frumusețe și de morală,
Dar uimitor (Alah Le lăudat!) de adevărate“ [10].

Iată o frumoasă mostră din arta de povestitor a lui Kipling și, în același timp, o sfidare a forțelor muritoare.

Voința de a exista este, în primul rînd, la Kipling, o intuiție primitivă, aproape animalică, născută din vitalitatea sa naturală. Cînd lumea i se deschide, India și Imperiul sînt cîmpurile închise unde se dă bătălia desperată împotriva morții. Apoi viziunea sa devine mai lucidă, mai profundă, el începe să simtă capcana victoriilor ușoare și a iluziilor complezente, începe să înțeleagă că moartea poate împrumuta masca vieții și că singurul mijloc de a distinge falsul de adevăr este să-ți asumi greutatea responsabilităților, să te prefaci că ești ceea ce ești de fapt. Dincolo de Imperiu, el descoperă solidaritatea și singurătatea ce-i unește, în timp și spațiu, pe oamenii aceluiași popor. Ajungînd astfel la profunzimile sufletului englez, e pregătit să înțeleagă și menirea celorlalte popoare, care nu trădează legea dictată de propria lor istorie. Neliniștile existenței — și de puține a fost cruțat — se rezumă la o singură lecție: a fi tu însuți, a te supune ție însuți — și a rezista ...

[10] *The Legend of Mirth*, versurile 45—59.

...deși în trupul firav o altă forță nu-i,
— afară de voința ce îți impune: „spor!" *.

E păcat că s-a făcut din *If* un text de evanghelie, deoarece i s-a luat astfel mult din forța sa de mărturie: prin aceste cîteva cuvinte, Kipling își afirmă solidaritatea cu toți oamenii, cu toate popoarele — oricît de îndepărtate ar fi de universul său — care, încolțite de destin, nu au capitulat.

Din nefericire, aspectele neesențiale din opera lui Kipling tind să le înăbușe pe cele mai importante. Nașterea exotică, copilăria amară, educația „stalkiană", tinerețea colonială l-au îndreptat mai întîi pe căile înguste ale snobismului. A fost agresiv de englez, mult prea victorian stoic, mult prea respectuos față de spiritul acelor *public schools*, mult prea atașat de lumea Sahibilor. Marele lui merit a fost acela de a nu fi renegat niciodată angajamentele făctue la acea epocă. Imperiul era unul din aceste angajamente. În împrejurări de o cu totul altă natură, ne-am putea imagina un Kipling liberal sau un Kipling revoluționar. Oricum, esența ar rămîne aceeași. Dar la ce bun? Acesta era rolul desemnat lui Kipling de către istorie. Autobiografia sa începe astfel:

„Privind în urmă cei șaptezeci de ani ai existenței, am sentimentul că toate cărțile vieții mele laborioase mi-au fost distribuite de așa manieră, încît n-am avut altceva de făcut decît să le joc precum mi se prezentau. Deci, punînd pe seama lui Allah, cel atoatedătător, norocul sau nereușita, încep" [11].

Fatalism? Mai degrabă umilință. În acest joc al vieții e mai greu decît ne închipuim să-ți privești cărțile fără teamă și să le joci „așa cum se prezintă". Kipling n-a vrut să abandoneze jocul atîta timp cît partida sa nu se încheiase.

El a murit la șaptezeci de ani, durata pe care Ecleziastul o fixează zilelor omului; timpul pe care istoria îl acordă multor *întreprinderi* omenești. Cu cinci ani diferență, viața lui Kipling corespunde cu cea a celei de-a Treia Republici franceze. Cu șapte ani diferență, ea corespunde cu cea a Imperiului din Indii.

Lumea în care moare prezintă stranii corespondențe cu cea în care s-a născut, ca și cum istoria ar veni să închidă un ciclu.

---

* Versuri din *If*, în trad. rom. a lui Neculai Chirică *(N.T.)*.
[11] *Something of Myself*, p. 1.

Hitler e pe punctul de a încasa cecul în alb, semnat în 1865 de Napoleon III, în favoarea lui Bismarck: mînă liberă în Austria și alianță cu Italia. Grăuntele semănat de refugiatul politic german în tratatul său obscur de economie politică începe să dea rod, făcînd să răsară pe solul rusesc o vegetație proliferantă în care se deschid de pe acum cîteva drumuri rectilinii. Ea își întinde ramificațiile pînă în Franța „Frontului popular" și chiar pînă în Spania, care va recolta în curînd fructele mîniei.

Ultima cucerire colonială de modă veche tocmai se înfiripă în Etiopia, în timp ce națiunile fascinate privesc imposibile această caricatură a trecutului lor recent.

În Imperiu, devenit *Commonwealth*, amenajamentele prevăzute prin statutul de la Westminster încep să capete puțin cîte puțin contur, modificînd profund structura comunității britanice. *Governement of India Bill* conferă Indiei o constituție care îi deschide drumul independenței. Stat liber din 1921, Irlanda, însîngerată încă, va deveni în curînd *Eire* *, apoi va exclude din constituția sa orice urmă de aservire la Coroană.

Timpurile s-au schimbat. Partida a fost jucată. Se împart din nou cărțile — și trebuie mult curaj pentru a le ține cu o mînă fermă. Alte generații vin să împlinească alte și alte lupte. Aceea a lui Kipling și-a încheiat misiunea; pentru bunii lucrători a sosit ceasul de odihnă.

Calm, meditativ, încrezător la capătul încercărilor — așa îl găsește pe Kipling jubileul din 1935. Acesta este de fapt un adio. George V, bunul lucrător regal se va odihni pentru totdeauna. Nimeni nu se va mira că tovarășul, fratele și prietenul său îl însoțește curînd. Și nimic nu rezumă mai bine viața lui Kipling, ca ultimul cuvînt al bătrînului rege pe patul de moarte: „Imperiul — unde este?".

Este strigătul pilotului care moare cu mîna pe manșă. Este strigătul de fidelitate către sine însuși, care asigură unor oameni ca Kipling un loc privilegiat în sufletul tuturor popoarelor ce nu-și reneagă istoria.

---

* Denumirea veche a Irlandei *(N.T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

IV. VREMEA SOCIOLOGILOR SAU SPRE O TEORIE A COMUNICĂRII

Scanned with OKEN Scanner

DOMENIILE CERCETĂRII BIBLIOLOGICE

(Les domaines de la recherche bibliologique,
În „Tendances", Paris, nr. 52, 1972)

Scanned with OKEN Scanner

Încă din clipa apariției lor, mijloacele de comunicare de masă auditive și vizuale — cinema, disc, radio, televiziune — au constituit obiectul unor cercetări sistematice. Sociologia, psihologia, economia, științele politice și, bineînțeles, estetica s-au arătat deîndată interesate de ansamblul fenomenelor care au modificat substanțial mediul uman începînd cu cel de-al patrulea deceniu al secolului XX. Studiul lor a fost însoțit de un întreg arsenal metodologic, elaborat cu cea mai înaltă calificare, începînd cu teoria informației și terminînd cu analiza semiologică.

Nu s-a întîmplat însă același lucru cu cartea. Intrată în uz la o epocă în care nici experimentul, nici reflecția teoretică nu atinseseră nivelul lor actual, cartea n-a atras multă vreme decît curiozitatea bibliofililor. Cu toate acestea, apariția tiparului în Europa secolului al XV-lea a constituit un eveniment comparabil în importanță — păstrînd, desigur, proporțiile — cu acela al apariției mijloacelor audiovizuale din epoca noastră. Dealtfel, în chiar acel moment, cartea intră în circuitul comunicării de masă și suferă o mutație care face din ea un medium al cărui impact, difuzare și procentaj de creștere ating același ordin cu cel al mijloacelor audiovizuale. Revoluția cărții însoțește îndeaproape revoluția comunicării și se integrează acesteia din urmă.

Și totuși, cartea nu este un medium ca toate celelalte, fapt care explică, în parte, deruta disciplinelor științifice în momentul în care atacă subiectul. Numai natura sa ambiguă a făcut ca, pînă acum, să nu se poată obține o definiție clară, riguroasă și, în același timp, completă a cărții. Spre

Scanned with OKEN Scanner

deosebire de celelalte complexe media, cartea nu este numai un medium, ci un obiect, și un obiect semnificativ. Informația este stocată aici după un cod complex, cu exigențe proprii, iar operația de lectură, care — așa cum a spus Jean-Paul Sartre — dă existență cărții, este mult mai mult decît o simplă decodificare.

Cartea ca semnificant

Cartea este un obiect complex ce comportă un suport și un grafism. Primul este justițiabil printr-un întreg ansamblu de cercetări tehnologice. Este un domeniu explorat din timpuri străvechi. Industria hîrtiei și cea a tiparului au urmat același drum și au cunoscut aceleași etape ca oricare alte industrii. La ora actuală, există o cercetare de prim rang, ale cărei rezultate vor influența într-un mod decisiv dezvoltarea celei mai numeroase părți a umanității, care cunoaște încă o dramatică penurie de cărți. Printre obiectivele prioritare ale unei asemenea cercetări citãm, de exemplu, descoperirea unor substituți economici și rezistenți ai hîrtiei de lemn cu fibră lungă sau utilizarea rațională a *offset*-ului și a compoziției automate, în vederea punerii la punct a unor rețele ușoare și difuze de producere a cărților.

Mai greu de abordat sînt exigențele grafismului, care ridică probleme nu numai estetice, ci, mai ales, psihologice, pedagogice și chiar fiziologice, în măsura în care este implicată vederea. Trebuie să distingem, dealtfel, scrisul propriu-zis de imagine, în sensul larg ce cuprinde totodată ilustrația și „imaginea textului", unde scriitura este ordonată prin așezarea în pagină.

În legătură cu scrisul, există cercetări istorice numeroase și perfecționate, precum cercetările aplicate ce tind să dea literei o valoare de expresie estetică, să perfecționeze sau, așa cum se întîmplă cu unele limbi — să adapteze o scriitură — care odinioară era manuscrisă, cu exigențele ulterioare ale tiparului. Invenția în acest domeniu este constantă și esențială.

Scanned with OKEN Scanner

Ne rămîne imensul domeniu al imaginii. Lipsește deocamdată o teorie generală a imaginii fixe, de care ne apropiem însă pas cu pas, datorită în special cercetărilor care tind să studieze procesul de schematizare. Se fac încercări în vederea abordării analizei imaginii prin metode derivate din cele ale lingvisticii. Pe de altă parte, percepția, lectura, interpretarea imaginii fac larg apel la psihologie și psihanaliză.

Arta grafică comportă, de asemenea, cercetări estetice privind *design*-ul cărții nu numai la nivelul tipografiei, al așezării în pagină și al ilustrației, dar și la cel al coperții, al formatului, al modului de legare etc. Se reunesc aici, dar în alt plan de data aceasta, preocupările tehnologice pentru suport.

Cartea ca semnificat

Pe lîngă stabilirea istoriei textului și compararea edițiilor, cercetarea literară tradițională s-a ocupat în mod deosebit de carte, ca semnificat. Cînd un critic literar vorbește despre cartea cutărui sau cutărui autor, în general, el nu face aluzie la obiect, la *artefact*, ci la opera care se exprimă prin el, aceasta din urmă putînd fi percepută fie ca formă lingvistică, fie ca conținut informațional, ideologic sau de orice altă natură.

Această perspectivă nu este însă suficientă, pentru a realiza ansamblul cărții ca semnificat. Faptul literar poate fi considerat, de asemenea, ca inserat și inserabil într-un proces de comunicare, în cadrul căruia el nu reprezintă decît un caz particular. De această aproximare s-a folosit (ceea ce personal am numit) „o sociologie a literaturii", termenul fiind dealtfel susceptibil de o mulțime de accepții.

Sociologia literaturii presupune, întîi de toate, un studiu al producției intelectuale, în sensul cel mai larg al cuvîntului, acest studiu relevînd, la prima vedere, metode de istorie socială. Dar, în măsura în care producția intelectuală depinde în mare parte de inserția scriitorului în societate, ea ridică,

Scanned with OKEN Scanner

la prima vedere, probleme de ordin economic, juridic și chiar politic, fiecare categorie reclamînd metode proprii.

Într-o cu totul altă ordine de idei, producția intelectuală nu ar putea fi cercetată fără a ține seama de schimburile ce o guvernează și condiționează. Studiul traducerii, de exemplu, este aici esențial. Îl abordăm, în general, prin metode lingvistice, deși el prezintă în egală măsură aspecte economice și juridice, mai cu seamă în ceea ce privește cedarea drepturilor de autor.

Ne rămîne, în sfîrșit, imensul domeniu al bibliografiei (care, dealtminteri, ia în considerație în același timp semnificantul și semnificatul). Multă vreme descriptivă, ea s-a îndreptat încetul cu încetul spre metode mai riguroase, în special statistice și lingvistice. *Documentologia* ocupă astăzi, un loc din ce în ce mai important. Este o ramură esențială a științei informației, constituită în cursul ultimei jumătăți de veac. Metodele sale oferă un domeniu larg informaticii.

Pe de altă parte, statistica bibliografică își perfecționează și rafinează an de an metodele. Folosită diacronic, ea permite elucidarea marilor cicluri ce afectează producția intelectuală; utilizată sincronic, îngăduie cunoașterea cît mai exactă a ansamblului de fapte culturale, în cadrul cărora cartea are rol de vehicul.

Cartea ca medium

A studia cartea ca medium este o atitudine relativ nouă. Metodele sociologice puse la punct pentru studiul comunicației de masă prin mijloace audiovizuale ne sînt aici de un mare ajutor. Studiul privind funcționarea și controlul aparatului de producere și distribuire a cărții are exigențe metodologice particulare, dar regăsim aici marile structuri după care se organizează comunicarea în epoca actuală. O aplicare prudentă a datelor teoriei informației ne permite, de asemenea, să realizăm conceptul de carte în rolul ei de canal și în special să descriem fenomenele de *feedback*, zgomot de fond, distorsiune, ce caracterizează comunicarea scrisă.

Scanned with OKEN Scanner

Dar partea cea mai importantă și, totodată, cea mai voluminoasă a cercetării în materie de producere și distribuire a cărții este de natură socioeconomică. Aici se află inima editologiei (pentru a folosi un termen curent dat acestei științe în mai multe țări). Editologia, care atinge și domeniul semnificantului (fabricare) și pe cel al semnificatului (alegerea textelor în vederea publicării), se preocupă de probleme multiple și diverse, a căror întinsă gamă începe cu gestiunea întreprinderii editoriale și sfîrșește cu prospectarea pieții.

Studiul rețelelor de distribuire nu ține neapărat de economie. Cartea, ca și celelalte complexe media, face parte dintr-o ecologie socială. Sociologia și geografia umană sînt, și ele, interesate de implantarea și circulația sa.

Biblioteca fiind unul din modurile de implantare și de circulație a cărții, o regăsim la nivelul *medium*-ului așa cum am descoperit-o și la nivelul semnificatului. Biblioteconomia este direct legată de bibliografie. Astăzi, rolul bibliotecii s-a amplificat și diversificat în mod considerabil. Ea nu este numai un simplu loc de conservare și împrumut, ci și un serios punct de animație. Este și motivul pentru care cercetarea în materie de biblioteci trebuie să acorde un spațiu din ce în ce mai larg psihologiei sociale.

Același lucru se întîmplă, desigur, și cu cercetarea în materie de lectură. Realizăm din ce în ce mai limpede că lectura constituie nodul comunicației scrise. Studiul descriptiv și explicativ al deprinderilor de lectură — comportamentul individual al cititorului și comportamentul colectiv al publicului cititor — a fost întreprins în mod sistematic. În afară de psihosociologie, psihologia experimentală și psihopedagogia, psihanaliza îi oferă acesteia un abundent arsenal metodologic. Se dă o egală importanță și cercetărilor teoretice asupra analizei procesului de lectură, domenii în care metodele lingvisticii structurale, ale semiologiei și semioticii sînt deosebit de utile.

Ca și celelalte, majoritatea acestor cercetări pot fi întreprinse în mod diacronic. Istoria cărții ca medium s-a dezvoltat considerabil în cursul ultimilor treizeci de ani. Începe să fie tot mai cunoscut aparatul editării și librăriei din secolele trecute, în special cel al literaturii de colportaj și al almanahurilor. Prin metode specifice se poate studia chiar

Scanned with OKEN Scanner

comportamentul cititorilor. Astăzi pătrundem mai ușor în epoci depărtate, care nu permit, oricum, o cercetare experimentală directă.

Sinteze parțiale devin posibile în măsura în care sînt constituite echipe pluridisciplinare a căror preocupare comună este bibliologia.

Cuantificare și formalizare

Bibliologia nu duce lipsă de mijloace de cuantificare sau formalizare, dar necesită precauții particulare pentru aplicarea lor.

Unul din cele mai eficiente mijloace este statistica bazată pe investigarea documentelor. Întrebuințarea sa devine însă delicată prin dificultatea pe care o prezintă stabilirea unor cifre exacte cu ajutorul unor criterii riguroase. Cartea, după cum am văzut, eludează definiția, iar frontierele ei sînt întotdeauna nesigure. Progrese considerabile au fost înregistrate în cursul ultimilor ani, datorită unui efort de reflexie teoretică. S-a ajuns la conturarea dificilelor concepte de *producție pe titluri* și *producție pe exemplare*. Producția însă nu este singurul domeniu căruia i se aplică statistica. O putem, de exemplu, utiliza în evidențierea trăsăturilor unei populații de scriitori, în analiza unui succes de librărie, în descifrarea conținutului latent, lingvistic, ideologic sau informațional al unui ansamblu de cărți, în definirea tendinței unei piețe, în cercetarea factorilor ce influențează comportamentul cititorilor. Ceea ce numim bibliometrie regrupează metodele cantitative pe bază de statistică, metode ce permit abordarea cărții în aspectele ei deseori contradictorii.

Un alt ansamblu metodologic îl constituie tehnicile de anchetă. Există anchete în rîndul scriitorilor, librarilor, bibliotecarilor. Totuși, domeniul privilegiat rămîne studiul comportamentului cititorului. Și aici însă caracterul ambiguu al cărții impune servituți particulare. Actele de lectură nu se unesc între ele, așa cum se întîmplă cu actele de consum material. Pe lîngă faptul că furnizează date numerice defi-

Scanned with OKEN Scanner

nitive, anchetele stabilesc modele provizorii ce permit înțelegerea unui anumit număr de fapte. În stadiul actual, această parte a bibliologiei rămîne încă profund ipotetică.

Am dat numai cîteva exemple. Ele demonstrează că bibliologia este o știință în curs de constituire. Ea atinge totuși un stadiu în care sintezele devin posibile și nu ne este interzis să gîndim că, într-un viitor apropiat, ea va încerca să formuleze ceea ce va constitui instrumentul progreselor sale ulterioare: o teorie generală a cărții.

Scanned with OKEN Scanner

DE LA *PATTERN* LA STRUCTURĂ

(Du pattern à la structure, în „Le discours social", Cahier de ILTAM, Bordeaux, 1, 1970)

Scanned with OKEN Scanner

În cartea sa *The Living Brain*, W. Gray Walter, unul din maeștrii electroencefalografiei moderne, scrie aceste lucruri despre cuvîntul englez *pattern*:

„Pope a spus că Ordinea este legea primă a Cerului. *Pattern* este materia primă a ordinei. Dar nu este considerat întotdeauna așa și nici măcar nu i se recunoaște pe plan universal importanța. Noi, englezii, avem obiceiul de a importa cuvinte pentru un lucru și de a le aplica la un altul, în întregime diferit, întru gloria englezului și confuzia străinilor. *Pattern* este unul dintre acestea. Cuvîntul a venit din Italia, prin Franța — *pater, patron; pattern* însă este ceva ce nu are nume nici la Roma, nici la Paris, pentru care nu există cuvînt în limbile romanice. Dicționarele limbii trebuie să se mulțumească cu aproximații, utilizînd cuvinte cu sensul propriu de model, tipar, eșantion, mostră sau orice altceva, într-atît de înșelătoare poate fi precizarea (...). Putem defini *pattern*-ul ca o înșiruire de evenimente în timp sau ca o colecție de obiecte în spațiu, diferențiabile de altă înșiruire sau de altă colecție de obiecte în spațiu și comparabile între ele. Primul atribut semnificativ al unui *pattern* este faptul că îl putem readuce în memorie și compara cu un alt *pattern*. Este exact ceea ce-l distinge de evenimentele fortuite *(random)* sau de haos. Noțiunea de *random* — alt cuvînt importat în peisajul limbilor romanice — implică o dezordine ce nu permite nici un fel de comparație; de haos nu ne putem aminti și nici nu avem posibilitatea să comparăm un haos cu altul; cuvîntul acesta nu are plural. *Pattern*-ul este o calitate a lucrurilor familiare, iar lucrurile familiare sînt reconfor-

tante. Mult mai adevărat e să spunem că omul are oroare de haos decît să spunem că Natura are oroare de vid. Omul caută *patterns* pentru confortul său și se poate lăuda că este un animal făcător de *patterns* (...).

Cunoscînd bine nevoia de a discerne *pattern*-uri și tentația de a le imagina, părintele fiziologiei franceze, Claude Bernard, neavînd la dispoziție acest cuvînt exact, a refuzat să accepte orice adeziune la vreun anume tip de „sistem". Un om de știință, a declarat el, trebuie să înțeleagă că „sistemele nu există în natură, ci doar în mintea oamenilor". Paradoxul după care „filosofia nu trebuie să fie sistematică" a fost împrumutat șaizeci de ani mai tîrziu de compatriotul lui Claude Bernard, Henri Bergson, care a făcut din el piatra unghiulară a filosofiei sale. Nimic nu ilustrează mai bine această ironie decît aceea de a vedea cum, un căutător de *pattern*, așa de învederat ca Claude Bernard, conclude că spiritul uman este în afara naturii sau că natura este haotică"[1].

Aceste rînduri ne dau posibilitatea să întrevedem cu destulă claritate ce contribuție decisivă a putut aduce folosirea noțiunii de structură — de fapt, o nouă aproximație ceva mai riguroasă și mai satisfăcătoare, a conceptului de *pattern* — la dezvoltarea științelor umaniste în Franța, dar și ce primejdii prezintă aplicarea sa sistematică sub forma unui corp de doctrină euristică sau epistemologică, într-un cuvînt, sub forma unei teorii structuraliste.

Să remarcăm, mai întîi, că adoptarea unui nou limbaj nu a acoperit în întregime carența semnalată de Grey Walter. Dacă cuvîntul *structură* a permis regruparea eficientă a unui anumit număr de noțiuni răzlețe și neclare, în lipsa unui semnificant unic (ca și *Gestalt*, cîndva, în germană), a trebuit în schimb multă vreme ca el să poată juca un rol comparabil cu cel de *pattern* în engleză. *Gestalt* și *structură* aparțin unui esperanto științific, în timp ce *pattern*, inserat în istoria unei limbi vii, e încărcat de conotații nonsistematizabile, a căror sumă conturează, dar nu definește o viziune a lumii mai degrabă etnică decît științifică.

---

[1] W. GREY WALTER, *The Living Brain*, Duckworth, Londra, 1953, pp. 40—41.

Scanned with OKEN Scanner

Cu alte cuvinte, termenul de *pattern* ar putea fi caracterizat ca fiind înzestrat cu o polisemie pozitivă și cu o coerență negativă irațională. Oricît am aprofunda-o, analiza cîmpului său semantic nu poate produce între semnificant și un semnificat oarecare o echivalență satisfăcătoare, și nici măcar o schemă de organizare a semnificaților între ei. Cît despre conotații, de la apariția cuvîntului în engleza medie, ele nu încetează să varieze odată cu întrebuințările date termenului și să se îmbogățească, odată cu întrebuințările date conceptului.

Cu toate acestea, *pattern* nu este un cuvînt difuz. Îl găsim în punctele cheie ale activităților tehnice sau intelectuale ce reclamă un înalt grad de precizie: matematicianul, fizicianul, informaticianul, biologul, dar și decoratorul, *designer*-ul (*design* este încă un cuvînt intraductibil ce aparține ansamblului semantic al cuvîntului *pattern*), industriașul, contabilul de asigurări, jucătorul de șah îl folosesc în mod diferit, în funcție de specificul fiecărui domeniu.

La urma urmei, această întrebuințare este, în toate cazurile, constatarea sau afirmarea unei absențe de *random*. Puțin interesează dacă *random* este sau nu înrudit cu cuvîntul francez *randonnée* și dacă, la origine, el desemnează o activitate incoerentă și dezordonată în fața unei urgențe; folosirea sa actuală îl face sinonim cu *chaos*-ul grecilor și cu *tohou vebohou* din Biblie. Hazardul are legi statistice, *random*-ul nu se caracterizează prin așa ceva. Absurdul se definește ca o deviație de la ordine, *random*-ul este o nonordine, așa cum *nonsensul* este o nonsemnificație.

Gîndirea greco-latină a recuperat *chaos*-ul, făcînd din el o stare anterioară *cosmosului* — altminteri spus *mundus* — așa cum gîndirea iudeo-creștină a recuperat conceptul de *tohu-bohu*, analizîndu-l ca stare anterioară Creației. Se trece rapid peste această „fază inițială", interesul gîndirii religioase sau filosofice îndreptîndu-se asupra ordinii universale, a cărei întronare a fost solemn proclamată la începutul timpurilor; ceea ce situează inevitabil un pozitivist ca Claude Bernard în alternativa de a admite fie guvernarea directă a rațiunii divine, în cazul în care refuză haosul, fie guvernarea sa deturnată prin intermediul spiritului uman, în cazul în care îl acceptă. Pentru ca realismul și spiritualismul, ontologia

Scanned with OKEN Scanner

și fenomenologia să fie destituite, a fost necesară apariția — dinspre nord — a existențialismului.

Fără a pretinde că posesia unui cuvînt magic i-a eliberat pe savanții britanici de toate contradicțiile pozitivismului, putem admite că posibilitatea de a recurge la noțiunile de *pattern* și *random* a redus o serie posibilă de inconveniente. Nici una dintre aceste noțiuni nu reprezintă cadre fixe de gîndire, ci afirmații existențiale. Alternanța lor nu reproduce opoziția ireductibilă a unui „înainte" ce nu poate fi gîndit și a unui „acum" totalitar, ci, mai degrabă, gestul repetat la infinit al unor oameni ce-și croiesc bucăți pe măsura lor, într-un univers ce poartă marca improvizației.

Vom observa că, încercînd să delimiteze folosirea cea ma fecundă a cuvîntului *pattern*, Grey Walter se ferește să-i impună fatalitatea generativă pe care, se pare, o comportă etimologia sa și pe care o regăsim în *model*, *exemplar* sau *eșantion*. Chiar dacă în biologia lexicului patronul este masculul matricei, conotația reproductivă este cea care s-a estompat cel mai mult în folosirea curentă și a dispărut, practic, în utilizarea lui științifică.

Pattern-ul este deci un aranjament, dar nu neapărat unul care se repetă în mod identic. Este un aranjament care poate fi distins de un altul și de care ne amintim ca fiind diferit de un altul. Pe de altă parte, este un aranjament de evenimente sau de obiecte (care sînt, ele însele, aranjamente fie postulate, fie prealabil observate, distinse și comparate). *Pattern*-ul nu reprezintă elaborarea unei experiențe, el *este* experiență.

Și, aici, Grey Walter e foarte prudent. El afirmă, pe bună dreptate, că *pattern*-ul nu este ordinea, ci materia primă a ordinii. Odată perceput, acesta nu impune gîndirii nici mai puțin, nici mai mult decît impune un material construcției la care este folosit. Ceea ce înseamnă că nu putem avea o *pattern theory*, așa cum există o *Gestalt-Theorie* și că a vorbi de *patternism* sau de *patternicism*, așa cum vorbim de structuralism înseamnă, pentru un englez, a atinge un maximum de ridicol. Probabil că sîntem la fel de ridicoli cînd vorbim — de bine sau de rău — despre structuralism. Grație lui, dispuneam de un material comod, desigur mai bine studiat și mai rafinat decît cel al discursului, vag propus pînă atunci

Scanned with OKEN Scanner

științelor umaniste, dar, probabil, nu am știut să ne slujim de el.

În introducere la una din primele tentative franceze de lămurire a utilizării termenului de *structură* în cadrul științelor umaniste[2], Roger Bastide, comițînd dintru început erezia istoricistă (ceea ce i se va ierta, desigur), apela la etimologia de *structură* pentru a aminti că acest cuvînt desemnează, în primul rînd, „modul în care este construit un edificiu" [3]. Se percepe imediat diferența față de *patternism* (dacă era vreuna): aici ne preocupă materia, dincolo modalitatea.

Începînd cu acest punct, nu vedem prea bine în ce mod structuralismul ar putea evita dilemele acestei teologii rușinoase care este pozitivismul (contestat vehement de structuralism). În spatele structurii astfel înțelese se află Marele Arhitect al Universului. Rezumînd cu destulă fidelitate dezbaterile diverșilor specialiști în științe umane, Roger Bastide propune să definim structura ca un sistem-releu latent *în* obiecte, susceptibil de generalizare universală și eliberat de orice diacronie [4]. Se află aici, în mod evident, atributele divinității.

Acestea se petreceau prin 1962. Neputîndu-se structura în Biserică universală, revelația structuralistă s-a diluat în capele. Dînd la o parte orice ironie (cam ușoară, e drept), nu e prea departe ziua în care exigențele tatonante ale insecurității omenești — motorul prim al oricărei cercetări științifice, ireductibil la vreun tip de „umanism" — își vor relua drepturile asupra tentațiilor teoriei pure și dure. Vom putea face atunci bilanțul — mai pozitiv decît am crede — aporturilor mișcării structuraliste — ca mișcare, nu ca teorie — și, fără îndoială, se va recunoaște că lovitura brutală pe care a dat-o confortului intelectual al științelor umaniste a fost deosebit de benefică.

Tot așteptînd, ce s-ar putea face cu structura? În primul rînd, ar trebui, poate, desacralizată puțin și debarasată de acel atribut divin care este capacitatea de generalizare universală. Vom fi de acord cu Claude Lévi-Strauss în a spune

---

[2] *Sens et usages du terme structure*, Mouton, Haga, 1962.
[3] R. BASTIDE, *Introduction à l'étude du mot „structure"*, p. 10.
[4] Ibidem, pp. 16—17.

Scanned with OKEN Scanner

că structura este „sistemul relațional latent în obiect", dar vom ceda opțiunilor credinței religioase grija de a afirma, de a nega sau de a presupune că există un sistem relațional latent în univers. Rezultă că, în măsura în care diferitele domenii ale cunoașterii sînt definite prin obiectele lor, va trebui să acordăm structurii o foarte mare plasticitate și deci o foarte mare libertate semantică cuvîntului care o desemnează.

În cele cîteva observații care urmează, ne vom limita la destinul structurii în fața obiectului literar; este domeniul în care utilizarea sa ridică cele mai multe probleme.

În *Introduction à la littérature fantastique* [5], Tzvetan Todorov intră în dispută cu clasificarea genurilor literare propuse de Northrop Frye în *Anatomy of Criticism* [6]. Ceea ce-i reproșează acestuia din urmă, este că pornește de la următorul postulat: *structurile formate de către fenomenele literare se manifestă chiar la nivelul acestora; cu alte cuvinte, aceste structuri sînt direct observabile* [7]. Acest reproș — de reținut — nu este întru totul neîntemeiat, întrucît critica lui Frye este mai degrabă o elaborare ipotetică decît o descriere a unui fapt dat și nu vine în contradicție cu axioma lui Lévi-Strauss pe care Todorov i-o opune: „Principiul fundamental este că noțiunea de structură socială nu se raportează la realitatea empirică ci la modèle construite după această realitate" [8].

De fapt, ceea ce-l incomodează pe Todorov, este recursul constant și deliberat al lui Frye la aproximație, pe care îl atribuie unei lipse de eficacitate a metodei: „Așa cum organizarea formală nu se lasă percepută la nivelul însuși al imaginilor, *trebuie să credem* [9] că tot ce am putea spune despre

---

[5] T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970.

[6] N. FRYE, *Anatomy of Criticism*, Atheneum, New York, 1967 (vezi și ediția rom., traducere de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, Editura Univers, București, 1972).

[7] T. TODOROV, *op. cit.*, p. 21.

[8] C. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958, p. 295 (vezi și ed. rom., trad. de J. Pecher, Editura Politică, București, 1978).

[9] Noi am subliniat acest „trebuie să credem", care traduce în mod evident actul de credință necesar unui astfel de enunț.

ele va rămîne aproximativ" [10]. Ceea ce înseamnă că el ignoră o structură fundamentală a limbii engleze numită *understatement* și ni se pare amuzant să-l vedem pe Todorov luînd drept semne de slăbiciune acele *often, may, either ... or, most* etc., care sînt, în engleză semnele paradoxale ale celei mai profunde convingeri.

Pe de altă parte, dincolo chiar de *understatement*, ceea ce-l deranjează cel mai mult pe Todorov, este faptul că Frye nu gîndește structuri, ci *patterns*. Cînd definește genurile, suprapunînd celor patru arhetipuri mitice ale romanescului, ironiei, comediei și tragediei cele patru *media* ale teatrului, poeziei lirice, poeziei epice și prozei [11], el reia, perfecționînd-o, o traiectorie recunoscută deja în secolul al XVIII-lea de Fielding [12]. Scopul său nu este acela de a elabora o teorie explicită, inutilă dealtminteri, ci de a face viabil pentru spirit un fapt cu mult mai proliferant și confuz decît cel al lui Fielding, îmbogățind, comparînd și combinînd acele *patterns* pe care experiența sa îi permite să le descopere. Analiza rămîne foarte strictă, dar încărcată de toată suplețea unui fapt trăit, de toată flexibilitatea pe care numai o îndelungată practică o poate da. Dimpotrivă încătușat în vechiul lanț pozitivist de care se crede eliberat prin expulzarea cheii experimentale — ceea ce-i interzice chiar să tragă foloase de aici —, structuralistul de limbă franceză opune iluzia binară a certitudinii și imposibilului scării riguroase, dar infinit mai complexe, a probabilului și improbabilului.

Am depăși subiectul dacă am încerca să explicăm această dublă orientare *(warp)* a spiritului, ce-i face pe atîția structuraliști să raționeze prin circuit deschis și circuit închis și să refuze cercetarea empirică. O cercetare care trebuie privită ca mijloc unic de a-și procura date, capablie să permită dacă nu elaborarea — pentru că trebuie pusă căruța înaintea boilor —, cel puțin verificarea teoriei. Care sînt cauzele? Pe de o parte, lipsa unei formații matematice, pe de altă parte, lipsa de mijloace materiale, întrucît cercetarea empirică nu poate fi decît colectivă și costă foarte scump.

---

[10] T. TODOROV, *op. cit.*, p. 22.
[11] N. FRYE, *op. cit.*, pp. 158–162 și 246–250.
[12] H. FIELDING, *Prefață* la *Joseph Andrews*, 1742.

Scanned with OKEN Scanner

Oricare ar fi situația, e păcat să vedem un cercetător de talia lui Todorov — după ce a semnalat incapacitatea lexicografiei clasice de a înțelege mecanismul limbii — conchizînd: „Pentru a înțelege acest mecanism, e deajuns să pornim de la cuvintele cele mai curente, de la frazele cele mai simple Ca și în critică: putem aborda problemele esențiale ale teoriei, fără a poseda, pentru aceasta, scînteietoarea erudiție a lui Northrop Frye" [13]. Cum să-l facem să înțeleagă că, într-o limbă, cuvintele cele mai curente, frazele cele mai simple sînt, cu siguranță, fenomenele cele mai complexe, cele mai încărcate de istorie și, în consecință, cele ce se pretează cel mai puțin la o teoretizare? Cum să-i spunem că toată erudiția lui Northrop Frye nu ne permite să formulăm altceva decît ipoteze prudente și provizorii?

E prea ușor într-adevăr să reducem alternativa la enumerări de tipul Linné sau la teorii perfecte; știm foarte bine că informația care ar permite schițarea lor este încă — și pentru multă vreme — indisponibilă. E ca și cum ai merge țintă spre un zid; Todorov știe acest lucru și de aceea scrie: „Cînd criticul va fi spus totul despre un text literar, el nu va fi spus încă nimic; căci însăși definiția literaturii implică faptul că nu se poate vorbi despre ea" [14]. Mai exact, ar trebui spus că nu se poate vorbi despre ea în limbaj structuralist „dur", întrucît acest limbaj reclamă o „definiție" a literaturii, iar literatura se distruge pe sine de îndată ce încercăm să o definim [15].

Trebuie oare să concludem că domeniul literar este singurul în care nu există loc pentru noțiunea de structură? Bineînțeles, putem evita dificultatea, acceptînd că literatura este numai limbaj sau numai formă. Am dispune, în acest caz, de obiecte suficient de docile pentru a se lăsa clădite într-o teorie abstractă și preconceptă. Din păcate, cea mai mare parte a fenomenului literar scapă analizei. Fără a pune în discuție falsa problemă a „conținutului", sau „valorile de întrebuințare" ce caracterizează literatura ca mijloc de comunicare, este, practic, imposibil să pătrundem cu mintea

---

[13] T. TODOROV, *op. cit.*, pp. 23—24.
[14] T. TODOROV, *op. cit.*, p. 27.
[15] Vezi R. ESCARPIT, *Le littéraire et le social*, Flammarion, Paris, 1970, p. 12 (cf. și ed. rom., op. cit., p. 14).

Scanned with OKEN Scanner

această rețea alcătuită din tot felul de linii de forță, rețea care dă operei literare ceea ce Lucien Goldmann numește „coerența sa internă" și care face ca ea să fie, într-adevăr, o operă.

Obstacolul îl constituie faptul că nu există un concept de „literaritate". Vrînd-nevrînd, sîntem obligați să admitem că literatura este un șir de evenimente istorice care nu pot fi teoretizate decît prin disecție și deci prin sacrificiul faptului literar. Imanentă în devenire, literatura este un proces lipsit de totalitate proprie, în cadrul căruia se pot distinge însă ansambluri care se formează și se destramă după legi enunțabile.

Lucien Goldmann a demonstrat că ideea de „structură dinamică" nu este nicidecum contradictorie cu cea de „proces autonom de echilibrare" pe care Jean Piaget a propus-o pentru interpretarea noțiunii de structură [16].

Va trebui, poate, să mergem mai departe. Polisemia este o trăsătură constantă a operei literare — ceea ce Edmond Rostand exprima, considerînd ca nonpoetice lucrurile care nu sînt decît ceea ce sînt. Pe de altă parte, această polisemie se exercită într-un proces istoric care este cel al lecturii: opera ne este cunoscută ca literatură în momentul în care o citim. E deci zadarnică încercarea de a cristaliza după un model monosenic și sincronic.

Ceea ce poate fi afirmat ca adevăr este faptul că opera se situează ca obiect unic într-un ansamblu de circumstanțe — sociale, psihologice, lingvistice, economice etc. — care țin astfel (să admitem deocamdată aceasta) de analiza structurală clasică. E posibil deci să trasăm „fundalul" pe care se desfășoară evenimentul literar în care este implicată opera, și să definim relațiile sale mecanice exterioare cu mediul înconjurător, așa cum se pot defini relațiile unei „casete negre" cu o rețea. Elaborarea unor structuri teoretice nu constituie, în acest caz, o mutilare a faptului dat.

Cadrul relațional al evenimentului literar fiind definit într-o manieră suficient de riguroasă, putem să considerăm acest eveniment ca un ansamblu în mod provizoriu autonom

---

[16] L. GOLDMANN, *Le concept de structure significative en histoire de la culture*, în *Sens et usages du terme structure*, ed. cit., p. 124. Referința la Piaget făcută de Goldmann este extrasă din *Etudes d'épistémologie génétique*, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

și să studiem empiric elementele care-l compun și se echilibrează în interiorul lui, atît la nivelul discursului, cît și la acela al comportamentului. Studiul nu prezintă riscul de a fi taxat drept enumerare sau taxinomie arbitrară, întrucît obiectul este deja plasat și încadrat, iar proprietățile sale obiective sînt recunoscute.

E bine ca studiul empiric să fie împins cît mai departe și să abordeze atît limba, cît și temele, difuzarea, receptarea, interpretarea textelor. E de dorit chiar să recurgem la experimentări (în special în domeniul lecturii) ghidate după ipoteze de lucru ce pornesc de la circumstanțe cunoscute. Este o muncă evident colectivă și pluridisciplinară, care presupune o puternică infrastructură tehnică.

Abia în acest stadiu, noțiunea de *pattern* poate și trebuie să intervină pentru a distinge în acest dat evenimențial, încărcat de istoricitate, confuz, ambiguu, haotic (fără de care nu ar exista literatură), elementele criptogramei, a cărei descifrare constituie ultima etapă de lucru a criticului.

Scanned with OKEN Scanner

SCRIS ŞI COMUNICARE

(L'ecrit et la communication,
„Que sais-je", PUF, Paris, 1973)

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

ORAL ȘI SCRIS

I. Canalele naturale

Orice comunicare presupune emiterea și receptarea unor semne, adică a unor variații de energie de orice fel care să nu însemne altceva decît propria lor existență și al căror sens (în accepția mai largă a termenului) a făcut obiectul unei convenții prealabile între emițător și receptor. Această convenție poate fi înscrisă în memoria genetică, cum se întîmplă uneori cu strigătele și mimica animalelor, dar poate fi, de asemenea, întemeiată, pe o deprindere. Una din particularitățile limbajului omenesc este că această deprindere nu este niciodată perfectă, iar convenția poate fi reînnoită și modificată cu fiecare schimb verbal.

Comunicarea omenească necesită deci un aparat de emisie și recepție controlat nemijlocit de voință. Semnul nu se mulțumește să spună ceva, el *vrea* să spună ceva. Chiar dacă unele semne reflexe involuntare pot interveni în comunicare, ca un complement contradictoriu sau coroborativ al limbajului, ele nu constituie totuși partea esențială.

Organismul omenesc dispune de două sisteme emițătoare ce răspund acestei exigențe de control al voinței: sistemul motor și sistemul fonic (care este, de fapt, o specializare a sistemului motor). Altfel spus, limbajul se poate exprima prin gest sau vorbă. Cele două sisteme au aceeași suplețe și oferă o varietate comparabilă de simboluri elementare.

Pentru receptare, organismul dispune de trei canale: canalul tactil, vizual și auditiv. Primele două captează emisiile sistemului iar ultimul pe cele ale sistemului fonic.

Chiar de pe acum putem face o observație privind întrebuințarea acestor trei canale. Canalul tactil este capabil

Scanned with OKEN Scanner

să îndeplinească perfect funcțiile celorlalte două, așa cum s-a putut constata în comunicarea cu orbii surdo-muți, dar prezintă o foarte serioasă limită în funcționarea sa, întrucît cere neapărat un contact fizic. Folosit fără releul unui obiect material, el nu tolerează nici cea mai mică distanță între comunicanți. Utilizabil în comunicarea interpersonală imediată, acest canal nu se adaptează cu ușurință la condițiile vieții în societate și deci nici la elaborarea unui limbaj, întrucît limbajul se definește printr-o convenție colectivă și — să ne amintim — întotdeauna reînnoită a grupului social.

Canalul vizual și cel auditiv sînt, într-adevăr, singurele adaptate la relațiile de grup, căci formele de energie folosite aici au particularitatea de a se propaga la distanță, fără ajutorul vreunui suport material — dacă nu luăm în considerare aerul atmosferic pentru sunet. Cu anumite limite, aceste canale oferă comunicării iluzia că stăpînește spațiul.

Capacitatea canalului vizual este superioară celei a canalului auditiv, înțelegînd prin aceasta că, într-un anume timp dat, el poate transporta o cantitate superioară de informație: aproximativ de o sută de ori mai mult. Este mai fragil, mai delicat, finețea nuanțelor pe care le poate percepe fiind mai mare, și pe bună dreptate se acordă întotdeauna o încredere deosebită martorului ocular. În sfîrșit, el permite receptorului să filtreze informațiile emițătorului, care introduce o a doua și — datorită viziunii binoculare — chiar o a treia dimensiune. Nu e deci surprinzător că există limbaje gestuale competent elaborate.

Și totuși, canalul vizual prezintă unele inconveniente majore. Mai întîi, el nu este utilizabil decît în anumite condiții bine determinate și în special cînd există o luminozitate suficientă. Apoi, propagarea rectilinie a luminii impune celor ce-l folosesc diverse restricții spațiale ca: emițătorul .și receptorul să fie plasați într-un anumit mod unul față de altul și între ei să nu se interpună nici un obstacol.

Canalul auditiv nu este supus acelorași restricții și el dă comunicării iluzia unei posedări a spațiului, uneori mai limitată ca distanță, dar întotdeauna mai variată ca posibilități de utilizare, ceea ce nu oferă canalul vizual. Tot el prezintă avantajul inestimabil de a permite stabilirea comunicării fără o întîlnire fixată în prealabil. Semnalul sonor este mijlocul de apel și de răspuns cel mai eficient. Capacitatea

Scanned with OKEN Scanner

mai mică a canalului auditiv nu reprezintă un inconvenient în uzajul curent, căci creierul nu este susceptibil să înregistreze decît a mia parte din informația pe care o debitează. Și, la urma urmei, el a fost instrumentul privilegiat al limbii. Canalul vizual și cel auditiv sînt, dealtminteri, utilizate împreună, iar limbajul fonic se însoțește adesea de limbajul gestual, cum se întîmplă, de exemplu, în folosirea demonstrativelor.

Ansamblul pe care l-am descris — sistem motor și sistem fonic pentru emisie, canal vizual și canal auditiv pentru receptare — creează în jurul organismului uman un spațiu de comunicare care există în afara oricărui suport material străin de acest organism.

Acest spațiu are limitele sale: acelea impuse de acuitatea vizuală și de puterea de penetrație a vocii. Îi putem deci fixa o dimensiune maximală pe care o vom numi dimensiunea *manipulară*, de la numele de *manipul*, unitate tactică de bază a armatei romane. Manipulul — literalmente, ceea ce poate fi ținut în mînă — este grupul maxim de oameni cu care se poate comunica prin glas sau gest. În condiții normale, el nu depășește cîteva zeci de indivizi, dar poate fi sporit prin diverse procedee și în special prin adunarea cu caracter informativ — ca în *agora* cetăților grecești — sau sistematic și utilizînd dispozitive concepute special pentru vizionarea și audiția colectivă, ca teatrul sau amfiteatrul.

Deci, limite spațiale există. Se mai adaugă limitele temporale, la fel de greu de învins. Semnul gestual și cel fonic au o existență efemeră. Ele nu durează decît atît cît ține gestul sau emisia vocală. Or, a pune stăpînire pe timp este condiția prealabilă pentru a învinge spațiul. Deplasarea semnului implică durata sa. Ar fi, dealtfel, imposibil să concepem un limbaj fără durată, în care fiecare semnal să fie prizionierul lui *aici* și al lui *acum*. Limbajul este o construcție socială care tinde, prin însăși natura sa, să depășească dimensiunea manipulară, în măsura în care fiece societate presupune o strategie a existenței și nu doar o simplă tactică. O combinație de semne, oricît de elementară ar fi, reclamă un proces de cumulare. Nu există limbaj fără structuri permanente sau cel puțin durabile, decît în cazul în care acesta ar fi un lexic sau o gramatică.

Scanned with OKEN Scanner

II. Forme de reprezentare

A stăpîni timpul și spațiul dincolo de dimensiunea manipulară este deci însăși condiția necesară dezvoltării limbajului. Fapt pentru care orice aparat de comunicare lingvistică comportă cu necesitate, pe de o parte, o *memorie*, pe de altă parte, un *vector*.

Organismul omenesc dispune de amîndouă. Semnalul primit lasă o amprentă în contextul receptorului. Altfel spus, variația energiei transmise capătă în creierul celui care o primește o formă comparabilă cu aceea a unei sarcini electrice. Ea poate fi descoperită după cîtva timp și poate da naștere unei noi emisii identice cu prima. Pe de altă parte, organismul omenesc fiind mobil, punctul de reemisie poate fi deplasat, pentru a fi situat la îndemîna unui nou grup de receptori.

Este și motivul pentru care tradiția și mesagerul sînt două instituții ce-și au obîrșia la începuturile vieții sociale, dar — chiar în lumea scrisului și a transmisiei mecanice — a recurge la releul uman este o practică universală. Cea mai mare parte a informației care circulă în lume face apel — într-un moment sau altul al transmiterii sale — la serviciile mecanismului omenesc.

Inconvenientul acestei practici este faptul că a te servi de mecanismul omenesc ca de un medium este și greu, dar și primejdios. Particularitatea unui medium este aceea de a emite cu exactitate aceeași cantitate de informație pe care o primește, singura perturbație fiind „zgomotul" datorat funcționării sale. Semnalele de intrare corespund perfect cu cele de ieșire. Singurul lucru care se modifică este codul în care acestea sînt formulate. O anumită mișcare a degetelor și a brațului unui violonist dă numai un anumit tip de sunet; o anumită înlănțuire de impulsuri electrice creează doar o anumită imagine pe ecranul unui televizor.

Or, particularitatea spiritului omenesc o constituie faptul că el este capabil să invente semne și, mai mult decît atît, el poate să invente noi semnificații pentru semnele deja existente; într-un cuvînt, el este în stare să revizuiască și convenția care face posibilă comunicarea. Incertitudinii informaționale ce caracterizează emiterea semnalelor trans-

mise, i se adaugă o incertitudine suplimentară (aportul propriu al spiritului uman); cu alte cuvinte, el creează informație. *Medium*-ul utilizează un cod, adică un sistem de relații între semne, în timp ce omul folosește un limbaj, adică un sistem de producere a semnelor.

Supremația codului față de limbaj este condiția fundamentală a oricărei comunicări mediatizate. Este și motivul pentru care, în folosirea tradiției, ca și în aceea a mesagerului, s-a recurs la repetiția literală. Învățarea pe dinafară și recitirea *verbatim* a mesajului — neținînd seamă de sens — constituie totodată mijloace sigure de a impune limbajului un cod. Vom remarca, de asemenea, că ele sînt veritabile scrieri și lecturi mentale, înainte chiar de intervenția semnului scriptural.

Dar e foarte greu să stăpînești în întregime funcția lingvistică. Limbajul și gîndirea sînt inextricabil solidare. În măsura în care spiritul devine conștient de mesajele pe care le transmite și care-l tranzitează, el nu se poate abține să le „vorbească" și deci să introducă deja o parte a informației pe care o produce. O repetiție este întotdeauna mai mult și mai puțin decît o interpretare. Aici se află una din cauzele erorii; efectele ei pot fi constatate prin experiența prea bine cunoscută a transmiterii în lanț a unui mesaj oral.

Am putea încerca să eliminăm intervențiile conștiinței prin procedee ca hipnoza, de exemplu: dar rădăcinile limbajului sînt mult prea profunde și ne este imposibil să eliminăm cu totul zgomotul de fond al subconștientului. Oricare le-ar fi originea ultimă, mesajele transmise prin ceea ce numim „medium" în limbaj curent, nu sînt decît formularea lingvistică a acestor lanțuri de zgomote.

Pentru a evita inconvenientele expuse mai sus, nu există altă soluție decît să dăm memoriei un suport inert. Variația de energie care constituie semnul trebuie să fie fixată sub forma unei *urme* materiale posedînd o anume stabilitate. Vom preciza că această necesitate există chiar în afara limbajului omenesc și că ea se face simțită imediat ce apare un embrion de viață socială. Obiceiul pe care-l au multe animale de a-și marca teritoriul pe care-l ocupă constituie un fel de scris prelingvistic.

Să adăugăm că folosirea urmei materiale readuce în prim plan importanța canalului vizual și în mod accesoriu a cana-

Scanned with OKEN Scanner

lului tactil și chiar a celui olfactiv. O urmă poate fi văzută, pipăită sau mirosită. Oricum, e mult mai greu să o asculți cu mijloace rudimentare. Pînă la o dată recentă, fixarea cuvîntului sub formă de urmă materială a fost doar un vis al cărui erou s-a făcut, printre primii, Rabelais, în capitolele 55 și 56 din *Quart Livre*, unde el descrie cuvintele *înghețate de temperatura polară*. Semnul care are durată este un semn pe care-l putem vedea și eventual pipăi. Este vorba deci de un sistem de comunicare paralel cu sistemul oral, dar diferit de acesta prin originile, ca și prin funcționarea sa.

Necesitățile expunerii ne-au determinat să prezentăm comunicarea imediată ca fiind logic anterioară comunicării mediatizate, dar, dacă o privim cronologic, ea se vădește mult mai complexă. Folosirea urmei materiale nu este neapărat legată de aceea a limbajului oral. Mai există și acum numeroase sisteme de urme codificate care funcționează în afara oricărei referințe lingvistice, cum este, de exemplu, notația în muzică. Pe de altă parte, s-au constituit foarte devreme limbaje de amprente (urme), în care semnele fixate pe un obiect material au o semnificație simbolică, potrivită întrucîtva cu unele din posibilitățile combinatorii ale limbajului oral, dar fără să trimită neapărat la acest limbaj. Ceea ce numim pictogramă aparține, evident, acestui tip de limbaj. Ne putem gîndi, de asemenea, la acele corzi înnodate pe care vechii peruvieni notau anumite tipuri de informație.

Constatăm așadar, treptat, cît de periculoasă este încercarea de a cuprinde problema scrisului în cadrul unei evoluții istorice. Am putea reține totuși două idei de bază:

1. Limbajul oral este privilegiat datorită supleții și comodității sale, dar, folosit prin canalele naturale, el se dovedește a fi limitat în timp și spațiu.

2. Timpul și spațiul pot fi stăpînite cu ajutorul unor sisteme de urme codificate care pot constitui, eventual, limbaje autonome. Pînă de curînd aceste sisteme au împrumutat exclusiv canalul vizual și, mult mai rar, pe cel tactil.

Putem totuși semnala un moment istoric, variabil pentru fiecare civilizație în parte: acela în care s-a pus în folosință sistemul de reprezentări pentru notarea limbajului oral. Acest moment se situează la date eșalonate pe parcursul

Scanned with OKEN Scanner

ultimelor cinci sau șase milenii. L-am putea considera drept valabil pe acela al apariției scrisului.

III. Sub semnul întîlnirii:
limbajul material și limbajul oral
(Descoperirea scrisului)

E de prisos să ne punem întrebarea dacă scrisul este produsul unei evoluții sociale sau dacă, dimpotrivă, el este acela care a provocat această evoluție. Ambele variante sînt adevărate. Există societăți în care scrierea a apărut sub presiunea unor necesități instituționale, dar ea a modificat profund funcționarea acelor instituții care o creaseră. Există societăți — chiar în epoca noastră — în care scrierea a fost introdusă din exterior și a răsturnat structurile tradiționale, dar această imixtiune nu a putut avea loc decît în măsura în care o anume situație istorică o cerea și o îngăduia.

Cel mai important lucru este însă faptul că scrisul este legat, în geneza, ca și în utilizarea sa, de un anumit număr de instituții și funcții sociale, între care nu se poate stabili o cronologie sau o ierarhie. Am putea enumera printre acestea: religia cu dogmă și ritual fix, structura politică bazată pe legi, schimburile comerciale și sistemul cunoașterii organizate.

Să remarcăm că în această listă nu figurează expresia artistică. Arta, ca funcție specializată, este probabil un concept relativ modern. Ea se caracterizează prin faptul că *medium*-ul este mai important decît mesajul sau, pentru a relua cu un alt sens o expresie a lui Marshall McLuhan, medium-ul este mesajul însuși. Fie că e vorba de artă vizuală sau de artă auditivă, artistul rămîne înainte de toate — cum a spus-o Sartre — un producător de obiecte, și nu un producător de semnificații. Poezia, care este o intruziune a limbajului în domeniul artelor, ridică o primă problemă greu de rezolvat. În cazul cuvîntului, semnificația este mult mai explicită decît în oricare alt mod de expresie și de aceea limba-

Scanned with OKEN Scanner

jul trebuie supus unei manipulări complexe pentru a-l „artisticiza", adică pentru a privilegia forma față de conținut și, în interiorul conținutului, pentru a privilegia ceea ce este exterior față de semnificație. De aici rezultă, după cum vom vedea, importanța primordială a redundanței în orice producție de tip poetic, în sensul cel mai larg al cuvîntului.

Scrisul a pus o problemă suplimentară și mai gravă. Arta orală este o artă fără medium material deși, în cazul teatrului, acesteia i s-a alăturat — destul de tîrziu, dealtfel — un discurs obiectual; adică o regie. Totuși, cuvîntul ca atare rămîne fără suport material, fără sistem de reprezentare.

Scrisul i-a furnizat un astfel de sistem. Dar, așa cum am văzut, scrierea nu este un simplu medium. Ea nu se mulțumește să fie un client de manipulat: ea este de fapt întîlnirea unui limbaj cu un alt limbaj. Pentru a o folosi, trebuie să se treacă de la canalul auditiv la cel vizual și, prin urmare, trebuie schimbat codul. La nivelul semnificației pure, acest lucru nu pune mari probleme. Rostite sau scrise, un cuvînt, o frază, au întotdeauna același sens explicit. Dar, la nivelul manipulării „artisticizante", nu se întîmplă același lucru. Sunetul unui fenomen și forma unui semn scris nu au deloc aceeași valoare. Pe de altă parte, faptul că scrisul este un sistem de reprezentări îi conferă o soliditate și o perenitate pe care cuvîntul nu le posedă. Din punct de vedere semantic, el este deci mai rezistent. Voința-vorbire se impune cu mult mai multă vigoare în scris decît pe cale orală.

Astfel, se naște literatura, această artă impură care nu s-a putut defini niciodată, întrucît se află între exigențele manipulării „artisticizante" și acelea ale semnificației.

Literatura poate fi considerată un produs istoric bastard, născut din extinderea scrisului la arta cuvîntului, sub presiunea unor circumstanțe sociale și economice. Aceste expresii nu sînt neapărat peiorative. Ele încearcă numai să sublinieze pericolul la care ne-am expune vrînd să abordăm problema comunicării scrise prin intermediul comunicării literare; căci aceasta din urmă nu este decît un rezultat și consecința unei stări de fapt.

Descoperirea scrierii — adică întîlnirea dintre limbajul material cu limbajul oral — a fost o etapă inevitabilă în evoluția societăților. Aceasta a dus la o simbioză solidă care, pînă

Scanned with OKEN Scanner

la apariția electricității și a aplicațiilor sale, a constituit unicul ciment al tipului de civilizație dominantă. Și va rămîne legat de acest tip de civilizație.

Întrebarea dacă o altă civilizație s-ar putea naște, dintr-un alt *rendez-vous*, este interesantă, dar ține de domeniul futurologiei. Așa cum se prezintă actualmente lucrurile, se pare că un divorț între scris și oral e foarte puțin probabil. O conviețuire de mai multe milenii nu se destramă atît de ușor. Împotrivindu-se mereu unul altuia, oralul și scrisul formează un ansamblu indisolubil, chiar dacă, de o vreme încoace, noi tipuri de comunicare le eliberează de anumite sarcini comune pe care ar fi trebuit în mod normal să și le asume vechile „canale".

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL III

IMPRIMATUL

I. Procesul autor-cititor

Tiparul este acela care a făcut din scris un mijloc de comunicare de masă. Ca urmare, relațiile dintre autor și cititor s-au modificat considerabil. Am arătat în altă parte [1] cum, în cazul particular al literaturii, comunicarea ia o dublă formă: aceea a unui *proces* care unește autorul cu cititorul, prin mijlocirea unui mediu, și aceea a unui *aparat* tehnic, social și economic, care asigură funcționarea acestui mediu.

Se pune problema acum să știm în ce măsură acest dublu model poate fi generalizat. Și pentru aceasta vom începe prin a ne pune problema procesului însuși. Studiind mecanismele scrisului și lecturii, am văzut că rolul mediului este foarte variabil în raport cu funcțiile textului.

În cazul unei funcționări pur informaționale — scriere documentară și lectură obiectivă — textul nu este decît un instrument supus voinței comunicanților și plasat sub controlul lor direct. Esențial este mesajul: ceea ce emițătorul știe și vrea să transmită și ceea ce destinatarii nu știu și vor să învețe. Bineînțeles, acest mesaj poate avea, pe lîngă conținutul manifest al enunțului său, o anumită cantitate de conținut latent, ce implică în special modificarea raporturilor între emițător și destinatari, dar și îndeplinirea scopurilor, care pot fi la fel de bine ale unora ca și ale celorlalți.

Aceste conținuturi latente nu pot fi confundate cu zgomotele care pot altera mesajul sau perturba transmiterea lui. Unele dintre ele sînt generate chiar de mediu: particularități sau erori de scriere, de exemplu. Altele provin din „codi-

---

[1] R. ESCARPIT, *Le Littéraire et le Social* în *Le Littéraire et le Social*, ed. cit., pp. 29—38 (vezi și ed. rom., *op. cit.*, pp. 5—39).

Scanned with OKEN Scanner

ficare" sau „decodificare", mai exact, din funcționarea limbajului în interiorul comunicanților în momentul formulării sau înțelegerii mesajului: ambiguități, polisemie etc. Cînd e vorba însă de imprimat, zgomotele cele mai importante sînt provocate de un al treilea personaj care intervine într-un fel din exterior în procesul de comunicare. Acesta este producătorul, adică cel care controlează producția mediului, nefiind nici autor, nici cititor. Îl vom numi editor, deși funcția editorială nu este decît una din modalitățile rolului său. El e stăpîn pe aspectul iconic al textului și tot el are puterea să-l trateze ca pe un obiect reproductibil și distribuabil. Pe această cale ocolită, zgomotele pe care le introduce în mesaj pot fi chiar structurate într-o semnificație adăugată. Cartea apare astfel ca punctul de intersecție între proces și aparat.

Diametral opusă funcționării pur informaționale a textului, ne putem imagina (dar, numai atît) o funcționare pur literară — scriere discursivă și lectură proiectivă — în care cititorul și autorul sînt absenți unul față de celălalt și, mai mult încă, amîndoi sînt absenți față de textul considerat ca mediu. Din clipa în care scrierea s-a fixat în materialitatea sa și, mai mult, de îndată ce se „publică" sub forma *ne varietur* a tiparului, ea scapă din mîna autorului; nu mai vorbim de scrierea *lui*, ci de produsul unei situații istorice consumate și depășite de un discurs interior pe care autorul nu-l va redobîndi niciodată. Pentru cititori, textul este un șir de „citate" pe care fiecare act de lectură îl situează în contexte fluide și imprevizibile, între care se creează, eventual, interacțiuni în sînul unei „opinii literare". Această opinie reproduce structurile socioculturale ale publicului cititor și, fie că e vorba de lecturi efective sau de lecturi „din auzite" *, ea dă textului un statut și nu caută neapărat un „conținut" a cărui existență este cel puțin problematică.

Și aici intervine, la nivelul cărții, rolul editorului. În cazul extrem al unei absențe reciproce atît a autorului, cît și a cititorului, acest rol devine cu totul împovărător, întrucît, editorul rămînînd singurul stăpîn al mediului, înseamnă că el *este* literatura; ceea ce echivalează cu negarea literaturii ca proces de comunicare. Sîntem tentați — și unii au făcut

---

* *ouï-dire*, în original (vezi termenul la *Glosar terminologic*) *(N.T.)*.

acest pas — să eliminăm complet noțiunile de subiect scriitor și subiect cititor, pentru a ajunge la splendida izolare a textului, adică a cărții, produs gratuit al editării. Și, într-adevăr, e foarte posibil ca acest absurd destin să fie acela al unei bune părți din ceea ce numim azi literatură.

Și-ntr-un caz, și-n altul, e necesar să se stabilească între autor și cititor o legătură extratextuală. Informațională sau literară, comunicarea scrisă este o bătălie de semnificanți. Dar o bătălie nu are sens decît dacă ea se desfășoară între adversari care sînt, într-un fel, conștienți unul de celălalt. Această conștiință trebuie să apară cel puțin în momentul producerii textului. Numai în cazuri excepționale, o astfel de conștiință reciprocă se poate stabili la nivelul referenților, deci prin intermediul denotației. Dar permanența și difuzarea imprimatului îl lasă, de cele mai multe ori, pe cititor, singur în fața textului, pentru a-l întreba, a-l citi și a-i răspunde în urma unui proces esențialmente conotativ.

Schema se complică mai ales datorită faptului că nici autorul, nici cititorul nu sînt entități izolate. Și unul, și celălalt, sînt inserați în ansambluri sociale, în interiorul cărora și între care există tot felul de interacțiuni. Pe de altă parte, intervine între ei, la nivelul obiectului imprimat, aparatul de producție tehnico-economică, al cărui conducător este editorul.

Una din întrebările fundamentale care se pune este de a ști dacă acești parteneri aparțin sau nu aceleiași comunități socioculturale. Fiecare influențează propria comunitate și este influențat, la rîndul lui, de ea. Ea este aceea care le furnizează ideologia mai mult sau mai puțin conflictuală care le modelează scopurile, le furnizează referenții și le propune limbajul ce constituie obiectul manipulărilor lor.

Or, există foarte rar coincidență și dialog între comunitățile socioculturale cărora le aparțin autorul și cititorul. Același lucru se petrece chiar între aceste comunități și cea în care editorul dirijează emanația cu precădere economică. Un autor latin, de exemplu, poate fi parcurs de un cititor al secolului XX într-o ediție din secolul al XVII-lea. Dar discrepanțe analoage se produc în mod curent în aceeași țară și la aceeași epocă, de la un mediu social la altul.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste distorsiuni sînt compensate, într-o oarecare măsură, prin relațiile directe ce se stabilesc între autor și cititor pe căi exterioare cărții.

În cadrul relației autor-cititor, este evidentă notorietatea personală a primului, adică ceea ce se știe despre el fără să-i fi citit neapărat cărțile. Dealtfel, o parte considerabilă a producției scrise este cunoscută „din auzite" [2]. La un interval de o sută de ani, marxiștii și antimarxiștii sînt departe de a-l fi citit în întregime pe Marx, iar aceia dintre contemporanii lui Sartre care se declaraseră mai mult sau mai puțin adepți ai gîndirii sale, nu-i citiseră întotdeauna *L'être et le néant*. Această notorietate nu se leagă neapărat de o coexistență cronologică; ea se manifestă diferit, în funcție de autori din trecut sau autori contemporani. În ceea ce-i privește pe cei dintîi, o selecție de extremă severitate constituie o imagine istorică a producției, care diferă în funcție de mediul social, de nivelul de cultură și de tipul de educație [3]. În ceea ce-i privește pe contemporani, gradul de angajare socială este un factor esențial: mulți scriitori s-au făcut remarcați prin rolul lor politic sau militant mai mult decît prin opera literară; dar se întîmplă de multe ori ca notorietatea să fie rezultatul mijloacelor de comunicare extraliterare și în special a celor audiovizuale. „Vedetismul" literar este un fenomen care a început să se manifeste începînd cu sec. al XIX-lea, odată cu apariția marii prese și care cunoaște în zilele noastre o deplină dezvoltare prin cinematograf și televiziune. Un scriitor de succes este un personaj de actualitate, foarte asemănător unui campion sportiv sau unui lider politic.

Notorietatea unui scriitor este determinată de grupul social în care se recrutează eventualii săi cititori, grup care-l însoțește pe parcursul întregii cariere, fiind martor la supraviețuirea sau moartea operei sale [4].

Se află aici o formă de relație directă cititor-autor; aceasta se manifestă în momentul în care un grup social

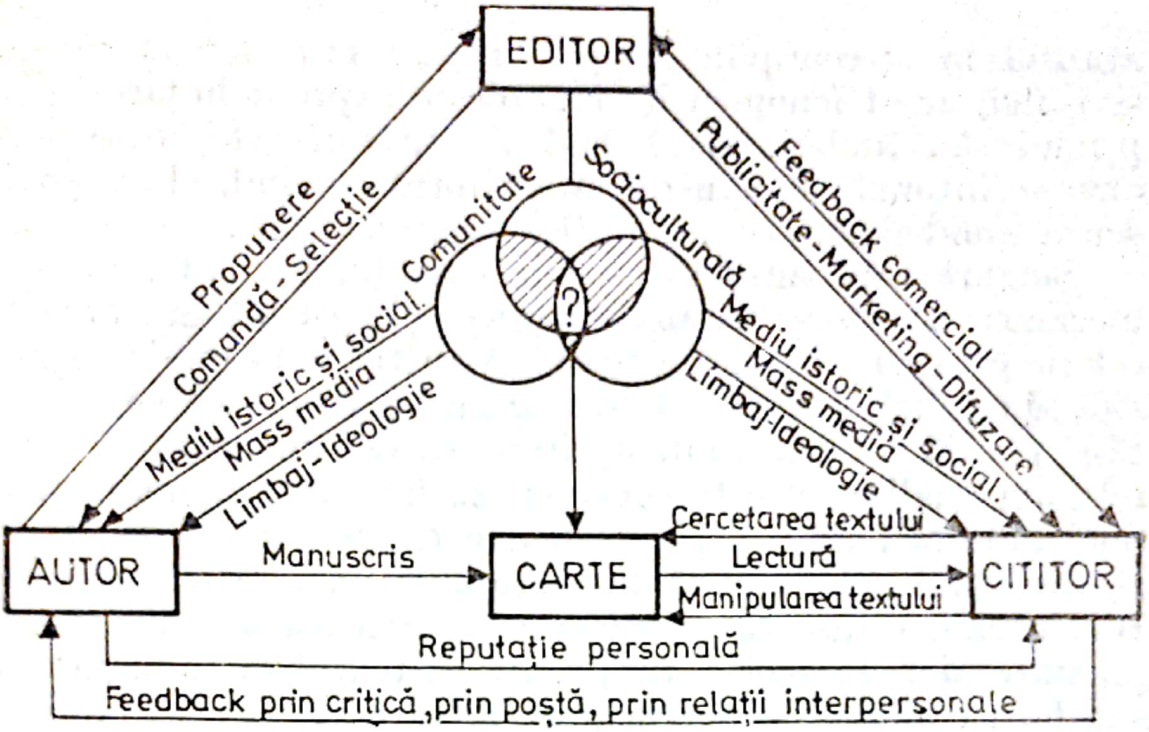
---

[2]. R. ESCARPIT, *Succes și supraviețuire literară*, în *Le littéraire et le social*, ed. cit., pp. 160–161 (vezi și ed. rom., *op. cit.* pp. 126–162).

[3] R. ESCARPIT, *Imaginea istorică a literaturii*, în *Le livre et le conscrit*, Bordeaux, 1966.

[4] R. ESCARPIT, *Succes și supraviețuire literară*, în *Le littéraire et le social*, ed. cit., pp. 155–156 (vezi și ed. rom., *op. cit.*).

Scanned with OKEN Scanner



Cartea în procesul comunicării *.

„recunoaște" ca atare un scriitor, din opera căruia își trage măcar referințele culturale în cazul în care nu reușește întotdeauna să pătrundă în lecturile efective. Am văzut că, de cele mai multe ori, relația cititor-autor nu se poate manifesta decît printr-o reprezentare mitică. Totuși, în măsura în care, spre deosebire de relația autor-cititor, aceasta aparține ariei contemporane, ea dispune în aceeași măsură de un anumit număr de canale care permit un *feedback* efectiv dinspre cititor către autor. Există, în primul rînd, canalul criticii: un om care dispune de un mijloc de difuzare propriu devine purtătorul de cuvînt al unui grup social, făcînd în numele acestuia analize și aprecieri de care autorul poate lua cunoștință. Există însă și alte canale, mai directe chiar, cum ar fi relațiile interpersonale pe care un scriitor le poate avea cu unii dintre cititorii săi prin corespondență, conferințe, dezbateri, întîlniri sau prin simplul fapt că trăiește într-un anumit mediu unde întîlnește zilnic eventuali cititori.

După cum am semnalat de nenumărate ori, acest *feedback* — element esențial al comunicării, întrucît creează posibilitatea răspunsului, și deci a schimbului — prezintă un inconvenient. Dacă este prea puternic, el poate — printr-un fenomen comparat cu *efectul Larsen* în electroacustică — izola

* Cuvîntul „poștă" din figura de mai sus vrea să însemne *corespondență*, scrisori *(N.T.)*.

autorul în stereotipiile propriului său mit, iar la nivelul scrisului, acest fenomen îi îngrădește expresia în țarcul propriului său limbaj. Dacă însă *feedback*-ul este inexistent, cum se întîmplă în general cu cititorul de rînd, el nu poate scuza nondialogul comunităților socioculturale.

Singura care subzistă este deci relația textuală, al cărei mecanism am încercat să-l descriem. În ce măsură această relație este modificată de tipar? Apariția imprimeriei și mai ales dezvoltarea tipografiilor de mare tiraj fac ca textul să-și piardă tot mai mult aptitudinea de unicitate. În orice fel l-am analiza, el este conceput să fie *sediul* permanent al unei infinități de experiențe foarte diferite unele de altele. Multiplicitatea sa rezidă în lectură și ea îi este specifică. Bineînțeles, difuzarea imprimată favorizează această multiplicitate, dar, în același timp, face ca textul să se manifeste sub forma unui obiect industrial — carte sau ziar — fabricat și reprodus într-un mare număr de exemplare în cadrul unei producții industriale de ansamblu. Aceasta are exigențele, normele sale și chiar rutina sa. Manuscrisul rămîne unic, dar el nu poate fi *comunicat* decît dacă este inserat într-un aparat de producere-distribuire-consum, care se supune unor legi economice anonime și, în orice caz, extratextuale.

Procesul de comunicare autor-cititor prin intermediul textului este deci dublat și, într-un fel, dominat de schimburile ce se stabilesc la nivelul aparatului controlat de editor. Pentru ca textul său să devină carte, autorul se adresează editorului; tot lui i se adresează și cititorul, formulînd răspunsul său materializat în chiar cumpărarea cărții. Este un răspuns destul de sărăcăcios, întrucît nu dispune, ca limbaj, decît de alegerea binară „a cumpăra" sau „a nu cumpăra". Și am văzut că orice tentativă a editorului pentru obținerea — prin studierea pieții, de exemplu — unui răspuns mai subtil, riscă să-l întemnițeze într-o viziune statistică a clientelei sale. Viziunea aceasta a editorului se va răsfrînge negativ asupra autorului, prin trierea manuscriselor, sau pozitiv, prin comandarea lor; în ambele cazuri, scrisul se află însă în pericolul de a i se restrînge libertatea de expresie, deci inițiativa și, prin urmare, chiar productivitatea sa.

Aici stă toată dificultatea editării, în măsura în care avem bunăvoința să o considerăm un mecanism esențial al comunicării scrise și nu o activitate industrială sau comercială oarecare.

Scanned with OKEN Scanner

TEORIA GENERALĂ A INFORMAȚIEI ȘI A COMUNICĂRII

(*Théorie générale de l'information et de la communication*, Librairie Hachette, Paris, 1976)

Scanned with OKEN Scanner

10. EPOCA SOCIOLOGILOR

Un milion de oameni și șocul numărului

Pe parcursul acestei lucrări s-a vorbit, direct sau indirect, despre sociologie, întrucît nu există socializare fără comunicare. Acel sector al teoriei comunicării pe care îl numim (cu un termen, dealtfel, destul de criticabil) *comunicare de masă*, a devenit nu de mult terenul predilect al sociologilor.

Acest lucru se datorează apariției și dezvoltării rapide a tehnologiilor moderne de comunicare, tehnologii ce captează mase de auditori tot mai importante. Cum e și firesc, primele semne de interes în acest domeniu s-au manifestat în Statele Unite, țară care le precede pe celelalte în acest domeniu. În 1933, W.W. Charters publica un studiu privind efectul cinematografului asupra tineretului [1]; mai devreme chiar, în 1932, Harold D. Lasswell, specializat mai ales în sociologia psihopolitică, publica un articol [2] în care erau prefigurate teoriile pe care urma să le expună în 1934 într-o lucrare celebră [3] privind efectele radioului asupra opiniei. Radioul și ziaristica îl inspirau în 1940 pe Paul F. Lazarsfeld, matematician de origine austriacă, devenit în Statele Unite unul din intemeietorii sociologiei cantitative.[4] Influența presei

---

[1] W. W. CHARTERS, *Motion Picture and Youth. A Summary*, Macmillan, New York, 1933.

[2] H. D. LASSWELL, *The Triple Appeal Principle: a Contribution of Psychoanalysis to Political and Social Science*, în „American Journal of Sociology" nr. 37, 1932, pp. 532—538.

[3] H. D. LASSWELL, *Politics: Who Gets What, When, How?*, McGraw-Hill, New York, 1934.

[4] P. F. LAZARSFELD, *Radio and the Printed Page. An Introduction to the Study of Radio and its role in the Communication of Ideas*, Duell, New York, 1940.

Scanned with OKEN Scanner

și a radioului asupra alegerii prezidențiale constituia, în 1944, subiectul unei lucrări publicate în comun de Paul Lazarsfeld, Bernard Berelson și Hazel Gaudet [5]. Berelson, specialist în analiza conținuturilor [6] este, și el, unul din „marii părinți" ai comunicării de masă. Această generație avea să cunoască două fenomene care au marcat-o profund: războiul psihologic și dezvoltarea brutală a televiziunii.

Acesta este și motivul pentru care atitudinea ei, care influențează și astăzi științele informației și ale comunicării în Statele Unite, reflectă o neliniște ideologică, o angoasă chiar, în fața unei schimbări generale ce scapă analizei tradiționale. Cuvintele-cheie ale sociologiei americane sînt *opinion, leader, influence*, iar metoda ei preferată a rămas multă vreme cuantificarea securizantă. În 1936, George Gallup prevăzuse cu exactitate rezultatul alegerilor — alegeri prin care Roosevelt se menținea la putere —, cu ajutorul unei metode de sondaj statistic care, în urma celui de-al doilea război mondial, s-a răspîndit în întreaga lume cu un succes binecunoscut. În ciuda incontestabilelor sale merite și, deopotrivă, a utilității sale, sondajul de opinie colaborează la realizarea imaginii unei societăți previzibile și totodată noninformaționale, deci mai puțin îngrijorătoare. Niște alegeri previzibile sînt niște alegeri nonpurtătoare de informație, ceea ce ne permite, dealtfel, să gîndim că sufragiul universal, este un mijloc imperfect de a dobîndi informația, întrucît depășește tocmai esențialul. Și cu cît grila de captare a informației este mai largă, cu atît acest esențial este mai greu identificabil. Rezultatul alegerii a cîtorva mii de consilieri municipali sau chiar a cîtorva sute de deputați este mult mai greu de prevăzut, dar mult mai semnificativ decît alegerea binară între un *da* și un *nu* sau opțiunea între doi candidați. Mult mai ușor s-ar putea calcula în acest caz diferența de incertitudine și deci de informație. Cu cît „furca" unui sondaj e mai largă, cu atît cetățeanul se simte mai sigur pe libertatea sa.

De aceea, dincolo de primele manifestări ale sociologiei comunicării de masă, se află dorința de a pătrunde și de a

---

[5] P. F. LAZARSFELD, D. BERELSON și H. GAUDET, *The People's Choice: How the Voter Makes up his Mind in a Presidential Campaign*, Columbia University Press, New York, 1944.

[6] B. BERELSON, *Content Analysis in Communication Research*, Free Press, Glencoe (Illinois), 1952.

ști cum pot fi influențate aceste milioane de bărbați și femei care se ascund în spatele camerei de luat vederi sau al microfonului.

De-a lungul deceniilor care au urmat celui de-al doilea război mondial, alte milioane de oameni din țările în curs de dezvoltare s-au impus din ce în ce mai insistent conștiinței lumii occidentale. În 1961, Edward Shils le aplică încă modelele americane [7], dar, în 1964, Wilbur Schramm, lucrînd în cadrul unui program al UNESCO, le aplică modele specifice [8].

E vorba, deja, de o altă epocă, în care sociologii și politologii nu mai sînt singurii ce consideră comunicarea de masă subiectul lor major de studiu. Ideea de comunicare de masă — și acest lucru era important de arătat — s-a născut din șocul cultural produs asupra sociologilor americani prin schimbarea generală a societăților, schimbare mai degrabă revelată decît determinată de generalizarea mijloacelor moderne de comunicare.

Nu sociologii au fost primii care au resimțit efectele acestui șoc. În *Les Hommes de bonne volonté*, Jules Romains a descris admirabil impactul dintre „milionul de oameni" și conducătorii militari la începutul primului război mondial:

„Ei descopereau proprietățile fizice, anterioare, și aproape indiferente oricărui fel de strategie, a « milionului de oameni »: fluiditatea sa, aptitudinea de a-și reface pe loc golurile; de a învălui, vrăji și amortiza ascuțișul ce-l pătrunde; de a se pleca sub lovitură, de a se îndoi fără a se rupe; de a străbate ca o scurgere un vast teritoriu pentru a așterne aici o frontieră provizorie și vie, « milionul de oameni » încadrîndu-se perfect aceluiași tip de măreție ce caracterizează dimensiunile statelor; ușurința de a se agăța cu dinții de un pămînt, de a-i absorbi fiecare proeminență, de a-i săpa aproape instantaneu cu milionul său de perechi de brațe o brazdă nesfîrșită în care se insinuează ca o rîie și de-a lungul căreia începe să provoace, înaintînd, un fel de freamăt de foc, de vibrație mortală, ca și cum ceva exasperat, arzător și intangibil ar

---

[7] E. SHILS, *Demagogues and Cadres in the Development of the New States*, în *Communication and Political Development*, L. W. Pye, Princeton UP, 1964, pp. 64—77.

[8] W. SCHRAMM, *Mass Media and National Development. The Role of Information in Developing Countries*, Stanford UP, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

deveni o lege naturală a solului. Rolul conducătorului nu mai este decît acela de a îndruma spre mai bine, pînă la cele din urmă dezmorțiri ale acestei mulțimi, alimente, ordine de o elementară simplicitate și oameni noi, pregătiți pentru a-i substitui pretutindeni, acolo unde viața însăși o cere, pe cei distruși" [9].

Se impun aici două observații. Prima este că Jules Romains, prin doctrina sa literară a *unanimismului*, concepută încă în 1903 în spiritul tradițional al literaturii adresată marelui public, moștenită de la Hugo și Zola, a fost unul din precursorii cei mai clarvăzători ai teoriei grupurilor și masei. Cea de-a doua este că militarii în luptă sînt, mai mult decît alții, confruntați, printr-o practică ale cărei sancțiuni sînt necruțătoare, cu problemele dimensionale ale comunicării, așa cum sînt ele evocate de Jules Romains („ordine de o elementară simplicitate", „acolo unde viața însăși o cere").

În măsura în care revoluționarul este un militant — dacă nu un militar — are, și el, aceeași sensibilitate precoce față de noțiunea de grandios. Se poate spune că creștinismul primitiv, în care *laos* se opune lui *demos*, a suferit o profundă schimbare. *Noul Testament* descrie amănunțit un sistem de comunicare în care îngerul (din grecescul *aggelos*, mesager) și apostolul (din grecescul *apostolos*, trimis) sînt însărcinați să răspîndească în rîndul popoarelor ce nu aparțin *demos*-ului evreu sau roman informația salvatoare care este Evanghelia (din grecescul *euaggelion*, buna vestire).

În societățile moderne, noțiunea de masă, avînd inițial o conotație peiorativă în opoziție cu elita — și acest lucru se petrecea la începutul crizei conștiinței europene, odată cu primele mișcări protestante care pretindeau revenirea creștinismului la vocația sa „laică inițială — a fost utilizată ca o armă de către mișcările revoluționare care opuneau forța maselor structurilor minoritare ale puterii dominante. Timpul specific afirmat la Valmy, în epoca Revoluției franceze, e legat de ideea de „mișcare în masă". Marea forță a marxismului este aceea de a fi putut lansa, încă din 1848, în *Manifestul Partidului Comunist*, lozinca „Proletari din toate țările, uniți-vă!" și de a se fi sprijinit, ca o consecință firească,

---

[9] J. ROMAINS, *Prélude à Verdun* (*Les Hommes de bonne volonté*, XV), Flammarion, Paris, 1938, pp. 11—12.

pe sindicalismul internațional, devenind astfel, spre deosebire de celelalte doctrine socialiste, o mișcare de masă. Una din problemele sale actuale este aceea că, fiind conceput pentru o masă de aproximativ un milion de indivizi, întîmpină anumite greutăți în încercarea de a se adapta ca unic model pentru o masă de sute de milioane, și apoi poate de miliarde. Nu este surprinzător faptul că, prin prisma aceleiași viziuni și aceleiași analize a istoriei, ceea ce duce, în practica politică, la divergențele dintre comunismul occidental, sovietic și chinez sînt tocmai factorii dimensionali de comunicare.

Este, dealtfel, caracteristic faptul că aceste dificultăți s-au ivit exact în momentul în care în Occident, și în special în Statele Unite, sociologi, politologi, apoi „comunicatori" se izbeau de problema *masificării* și încercau să dezamorseze sarcina revoluționară printr-o interpretare cantitativă și mecanicistă.

În Europa, unde masificarea s-a tradus prin fenomene sociopolitice îngrijorătoare, în special prin alienări colective de o sălbăticie ce depășește închipuirea — cum au fost fascismul și nazismul —, noțiunea de masă a fost abordată într-un chip mai calitativ și mai uman de către oameni ca protestantul francez Jacques Ellul [10], catolicul liberal spaniol José Aranguren [11] și socialistul englez Richard Hoggart [12]. În ceea ce-l privește pe autorul acestor rînduri, ideea directoare care l-a condus timp de douăzeci și cinci de ani de la literatură la sociologia literaturii, apoi la sociologia cărții și, mai pe urmă, la teoria generală a informației și a comunicării, este că, la anumite praguri critice de dimensiune, cantitativul se transformă în calitativ: este tocmai sensul acelei „revoluții culturale" din 1935, care a văzut ivindu-se la orizontul vieții, odată cu magazinul cu preț unic, produsele esteticii industriale și ornamentațiile metroului din Moscova, ceea ce ar fi putut fi și va fi, poate, instrumentul privilegiat al unei masificări a culturii: *cartea de buzunar* [13].

---

[10] J. ELLUL (profesor de drept la Universitatea din Bordeaux I), *Propagandes*, A. Colin, Paris, 1962.

[11] J. L. ARANGUREN (profesor de etică la Universitatea din Madrid, emigrat în Statele Unite), *Sociologie de l'Information*, Hachette, Paris, 1967.

[12] R. HOGGART (fost director general adjunct al UNESCO), *The Uses of Literacy*, Chatto & Windus, Londra, 1957.

[13] R. ESCARPIT, *La Révolution du Livre*, UNESCO et PUF, Paris, 1965, pp. 25–30.

Scanned with OKEN Scanner

Ideea nu era nouă. Ea provine dintr-o critică a noțiunii de societate implicată în marxism, dar care a fost preconizată de Max Weber [14] în sociologia universitară germană. Această critică s-a accentuat și mai mult prin convergența sociologilor sub influența germanului Georg Simmel [15] și a americanului Charles H. Cooley [16], și, apoi, a psihologilor — sub influența lui Kurt Lewin [17], convergență îndreptată spre noțiunea de *grup* și de comportament de grup.

Gîndirea sociologică dintre cele două războaie și în special sociologia provenită din comunicare s-a adăpat din plin dintr-o lucrare mai veche a germanului Ferdinand Tönnies [18]. Tönnies opune *Gesellschaft*-ul (societate), de natură rațională *(Kürville)*, *Gemeinschaft*-ului (comunitate), de natură afectivă și existențială *(Wesenwille)*.

Într-adevăr, problema fundamentală în materie de comunicare este trecerea de la grup la masă. Grupul poate fi descris, așa cum am constatat deja, ca un subsistem de comunicare. Ori masa, a cărei „vîscozitate" e atît de bine evocată de Jules Romains, pare, dimpotrivă, să se opună comunicării, reducînd strategia cea mai fină la niște „ordine de o elementară simplicitate".

Teoreticienii moderni ai comunicării au deci tendința să definească masa prin trăsăturile negative ce deosebesc grupurile între ele, trăsături ce se referă la indicele de stereotipie mai mult sau mai puțin ridicat și la aprecierea dacă grupul respectiv este mai mult consumator decît producător de informație. Definiția pe care o dă Jacques Mousseau echivalează cu o alta: „Cuvîntul *masă* desemnează în sociologie

---

[14] Max Weber (1864—1920) a lăsat o carte neterminată, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, 1921, în care preconizează o teorie a constituirii grupurilor.

[15] Georg Simmel (1858—1918), sociolog german de orientare kantiană, îndelung contestat, datorită ideologiei sale normative.

[16] Charles H. Cooley (1864—1929), sociolog american ale cărui analize sînt, în mod ciudat, paralele cu cele ale marxismului, deși nu și-a recunoscut niciodată înrudirea cu acesta. Lucrarea sa principală este *Social Organization and the Larger Mind*, New York, 1909.

[17] Kurt Lewin (1880—1947), psiholog de origine germană, emigrat în Statele Unite, unde a fundat în 1945 Centrul de Cercetare a Dinamicii.

[18] Ferdinand Tönnies, *Privatdozent* al Universității din Kiel, publica în 1887 *Gemeinschaft und Gesellschaft*, care rămîne clasică în domeniu.

Scanned with OKEN Scanner

un mare număr de indivizi ce alcătuiesc o populație foarte diversificată, neavînd o organizare socială și răspunzînd totuși în mod uniform la anumiți sitmuli“ [19] (...).

Critica grupurilor și grupuri critice

Trebuie să avem curajul să denunțăm noțiunea de comunicare de masă ca pe o fantasmă născută din „șocul numărului“ și ca o mistificare care nu este întotdeauna inocentă. Deși putem foarte bine să nu fim de acord cu ansamblul ideilor sale, trebuie să-i recunoaștem lui Yona Friedman [20] meritul de a fi avut acest curaj. Într-un opuscul minunat, împodobit cu benzi desenate ce spun uneori mai mult decît textul propriu-zis, el a criticat vehement „iluzia comunicării globale“ datorată tehnocrației și (după el) monoteismului, care constă în a crede și a face să se creadă că omenirea întreagă, aceste cîteva miliarde de indivizi, se pot „înțelege între ei“. Adică să comunice între ei, dacă — bineînțeles — au inventat mijloacele necesare acestei comunicări (mijloace tehnologice etc.) [21].

Cele două date fundamentale pe care le folosește Friedman sînt deja cunoscute în teoria informației.

Prima, pe care o numește *valență* (termen împrumutat din chimie), este numărul de indivizi cu care un individ dat poate comunica direct într-un timp dat, fie:

a) la receptare (a da un răspuns unui stimul), fie

b) la emisie (a influența printr-un stimul care cere un răspuns).

---

[19] J. MOUSSEAU, articolul *Masse* în *Les Communications de masse*, J. Mousseau, CEPL, Paris, 1972, pp. 323—324.

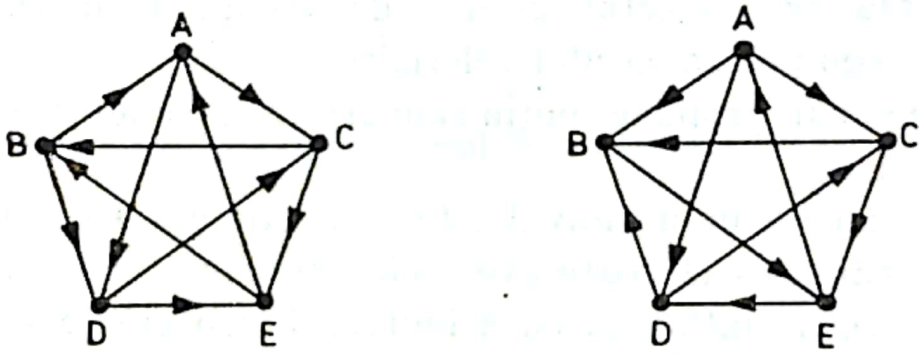
[20] Yona Friedman, expert în programarea calculatoarelor la MIT, se ocupă, de asemenea, de arhitectură, economie, de mediul înconjurător și, în primul rînd, de comunicare.

[21] Y. FRIEDMAN, *Comment vivre entre les autres sans être chef et sans être esclave?*, Pauvert, Paris, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

Se recunoaște aici raportul fundamental *informație/timp* pe care Pierce l-a definit într-un alt mod, evaluînd la 40 *biți* pe secundă capacitatea de recepție a unei ființe omenești. Avantajul valenței este că adaugă o anume capacitate de emisie, dar mai ales că exprimă raportul nu prin cantitatea de informație, ci prin numărul surselor corelate, ceea ce permite utilizarea modelului lui Friedman într-o *analiză de sistem*.

Cea de-a doua dată utilizată de Friedman este *capacitatea de transmitere*, definită prin pierderea de informație în momentul în care un mesaj tranzitează un individ; acest lucru evocă imediat noțiunile de *zgomot*, de *transinformație* și, în anumite cazuri (*M*5 și *M*6)*, noțiunea de producție informațională.



a) Grup egalitar b) Grup ierarhizat

Două modele de grupuri

---

* Pentru înțelegerea acestui capitol vom rememora un pasaj semnificativ din cap. 7, *Comunicarea și evenimentul*, în care autorul conclude următoarele:

„Vom desemna fiece categorie de mecanism printr-o siglă *M*, urmată de o cifră index. *Orice mecanism este capabil să îndeplinească, în afara funcțiilor sale specifice, toate funcțiile mecanismelor prevăzute cu index de valoare inferioară*, dar nivelul de performanță este direct proporțional cu specializarea.

a) *Mecanisme de transmisie* (efect spațial)
*M*1: mecanisme releu (ex.: oglinda);
*M*2: mecanisme media (ex.: telefonul).
b) *Mecanisme cronologice* (efect temporal)
*M*3: mecanisme cu memorie (ex.: magnetofonul);
*M*4: mecanisme de informatică (ex.: ordinatorul).
c) *Mecanisme biologice* (efect informațional)
*M*5: mecanisme cu comportament (organismul viu);
*M*6: mecanisme cu limbaj (animalul umanizat)" (p. 106) *(N.T.)*.

Într-un grup dat, *ierarhia* se definește printr-un *bilanț informațional* (pe care Friedman îl numește *balanța influențelor*) al fiecărui individ. Bilanțul este diferența dintre influențele pe care le primește și influențele pe care le exercită. Vorbeam mai înainte despre diferența între stimulii pe care fiecare individ îi emite și răspunsurile pe care el le dă. Dacă bilanțul este egal pentru toți, grupul e *egalitar*, dacă este inegal, grupul e *ierarhizat*. Cele două tipuri de grup sînt ilustrate în figura de mai sus.

În această, figură săgețile indică influențe, și nu relații univoce. Influența este *rezultanta* unui schimb informațional între unul și mai mulți indivizi, influența celui dintîi fiind măsurată prin efectul produs de schimbul informațional asupra comportamentului celorlalți.

Friedman propune (puțin cam arbitrar, e adevărat) aceste ipoteze:

a) valența unui individ este de maximum 4 pe oră, ceea ce înseamnă că el poate avea schimburi informaționale producătoare de influență cu 4 indivizi într-o oră: acest lucru este simbolizat în grupurile A, B, C, D, E din figura [de la p. 423].

b) după n transmisiuni, nu rămîne decît $\frac{1}{n}$ din informație și deci din influență: astfel, în cazul $A \rightarrow B$, B primește $\frac{1}{1}$ din influența lui A, dar în cazul $B \rightarrow E \rightarrow D \rightarrow C$, C nu primește decît $\frac{1}{3}$ din influența lui B, influența putînd fi considerată neglijabilă cînd atinge valoarea de $\frac{1}{6}$, la cea de-a șasea transmisie.

Să stabilim acum bilanțul informațional al grupului a și al grupului b cu ajutorul tabelelor cu dublă intrare, unde influențele ce pornesc de la un individ și ajung la un alt individ vor fi notate cu valori obținute prin urmărirea traseului săgeților.

Scanned with OKEN Scanner

Grupul a

Influențe pornind de la:	A	B	C	D	E		Bilanț
A	0	$\frac{1}{2}$	1	1	$\frac{1}{2}$	3	$A: 3-3=0$
B	1	0	$\frac{1}{2}$	1	$\frac{1}{2}$	3	$B: 3-3=0$
C	$\frac{1}{2}$	1	0	$\frac{1}{2}$	1	3	$C: 3-3=0$
D	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	1	0	1	3	$D: 3-3=0$
E	1	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	0	3	$E: 3-3=0$
	3	3	3	3	3		

Bilanțul este *același* pentru toți indivizii grupului și egal cu 0. Grupul *a* este un *grup egalitar*.

Grupul b

Influențe pornind de la:	A	B	C	D	E		Bilanț
A	0	1	1	1	$\frac{1}{2}$	$3\frac{1}{2}$	$A: 3\frac{1}{2}-2\frac{1}{3}=1\frac{1}{6}$
B	$\frac{1}{2}$	0	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{2}$	1	$2\frac{1}{3}$	$B: 2\frac{1}{3}-3\frac{1}{2}=-1\frac{1}{6}$
C	$\frac{1}{2}$	1	0	$\frac{1}{2}$	1	3	$C: 3-2\frac{5}{6}=\frac{1}{6}$
D	$\frac{1}{3}$	1	1	0	$\frac{1}{2}$	$2\frac{5}{6}$	$D: 2\frac{5}{6}-3=-\frac{1}{6}$
E	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	1	0	3	$E: 3-3=0.$
	$2\frac{1}{3}$	$3\frac{1}{2}$	$2\frac{5}{6}$	3	3		

Bilanțul este *diferit* pentru diferiții indivizi ai grupului. Grupul *b* este un grup *ierarhizat*, ierarhia fiind *A*, *C*, *E*, *D*, *B*. *A* este *leader*-ul grupului.

Din punct de vedere informațional, proprietățile grupului egalitar sînt clare: dacă un stimul atinge pe unul din membrii săi — oricare ar fi acesta — răspunsul dat în numele grupu-

lui de către unul din membri va fi rezultanta răspunsurilor fiecărui membru al grupului; o rezultantă, bineînțeles, diferită de răspunsul pe care acesta l-ar fi dat individual. Situația pe care o întîlnim aici se asociază în general cuvîntului de „democrație".

Este o situație prin excelență teoretică, căci ea presupune ca toți indivizii să aibă aceeași influență unii asupra altora, ceea ce este foarte puțin probabil, ca să nu spunem imposibil, dacă nici o *ierarhie instituțională* nu conferă o influență particulară cutărui sau cutărui individ; un astfel de grup permite obținerea unui maximum de comportament egalitar.

Comparînd schema grupului *a* cu aceea a grupului *b*, vom remarca că e suficient să schimbăm orientarea a 4 săgeți din 10 pentru a trece de la unul al altul și *viceversa*. Aceste schimbări pot fi produse într-un grup la inițiativa membrilor săi, urmînd calea unui proces pe care îl numim *dinamica de grup*. Această dinamică, care este rezultatul unor *interacțiuni* între membrii grupului, are un efect informațional important, căci un maximum de egalitarism permite unui maximum de informație să *circule* în interiorul grupului, în timp ce un maximum de ierarhizare permite unui maximum de informație să fie *transmisă* de către grup.

Nu este cazul să abordăm aici nenumăratele probleme ale teoriei grupurilor, care constituie, începînd cu lucrările lui Kurt Lewin [22] și cu sfîrșitul celui de-al doilea război mondial, terenul cel mai explorat al *psihologiei sociale*. Nu vom reține de aici decît ceea ce se referă direct la teoria informației, ferindu-ne de iluzia sau de mistificarea mecanicistă. Influența nu este neapărat o simplă rețea în *feedback*. Ori de cîte ori este implicat un mecanism *M*6 *, avem a face cu o nouă producție de informație; și numai dacă aparatul instituțional sau structura grupului intervine ca un zgomot distructiv al acestei informații, grupul poate fi tratat, în ansamblul lui, după schema mecanică, adică întocmai ca un mecanism *M*2. Cea care decide tipul de schemă adoptat este numai înfruntarea de voințe interioare sau exterioare grupului.

---

[22] Lucrările lui K. LEWIN au fost reunite mai ales în *Resolving Social Conflicts: Selected Papers on Group Dynamics*, Harper, New York, 1948 și *Field Theory in Social Science: Selected Theoretical Papers*, D. Cartwright, Londra, Tavistock, 1963.

* Vezi mai sus nota de subsol și fragmentul explicativ privind identitatea dată de autor celor 6 tipuri de *M* (*N.T.*).

Scanned with OKEN Scanner

Grupul este, prin însăși existența sa, producător de zgomot; și acest zgomot e proporțional cu numărul indivizilor care-l compun. *Grupul diadic* — compus adică din două persoane — este cel în care se produce cea mai mică pierdere de informație. Este și motivul pentru care teoria matematică a informației se mărginește la schema emițător-receptor ce poate fi presupusă „fără zgomot".

Rezultă de aici că, dincolo de o anumită *dimensiune critică*, informația nu mai poate circula. Ca urmare a acestei constatări, Yona Friedman, bazîndu-se pe o valență de 4 și pe o capacitate de transmisie de 6, a ajuns la formularea următoarei legi: *Nici un grup egalitar compus din ființe omenești nu poate avea mai mult de 16 membri* [23].

Șaisprezece reprezintă, evident, un *ordin* din șirul numerelor mari, dar el definește o primă dimensiune critică prea bine cunoscută: cei doisprezece apostoli, cavalerii Mesei Rotunde, cei doisprezece pairi ai lui Charlemagne, cei doisprezece membri ai unui juriu, cei cincisprezece oameni ai unui batalion de luptă, cei cincisprezece sau douăzeci de militanți ai unei celule de partid. Numai unui astfel de grup i se poate pretinde o unanimitate concertată ca acțiune și decizie.

Dincolo de dimensiunea critică, grupul fie se scindează, fie se ierarhizează. Gustul pentru sciziune, atît de caracteristic „grupusculelor" (cuvîntul nu are nimic peiorativ) de acțiune ideologică, traduce o alegere deliberată: se renunță mai degrabă la aparatul grupului decît la ideologia sa, adică la producția sa informațională. O alegere inversă este aceea pe care sovieticii o numesc *aparatchik* (omul aparatului), ce dă o altă formă, ierarhizată, producției de informație ideologică.

Mult mai greu este să definim dimensiunile critice ale grupurilor ierarhizate. Totuși, e de reținut ipoteza unei dimensiuni în care *leader*-ul își exercită influența în mod direct și imediat asupra fiecărui membru al grupului. Această dimensiune se definește prin ceea ce am numit *spațiul de comunicare* al *leader*-ului. El își poate exercita influența fie global, precum un profesor în clasă, fie asupra unor grupuri egalitare reunite printr-o formă primară de ierarhie a grupului, precum un șef de sector în armată. În primul caz,

---

[23] Y. FRIEDMAN, *op. cit.*, p. 36.

dimensiunea grupului poate fi sporită artificial printr-o iluzie spațială, ca, de pildă, dispunerea în amfiteatru. Mai mult decît deținător al unei autorități, *leader*-ul devine aici un element specializat al grupului, al cărui rol este mai ales acela de a coordona și canaliza transferurile de informație: un președinte de ședință, de exemplu, poate fi tras la răspundere dacă influențează în mod vizibil discuția. Iată motivul pentru care vom da acestui tip de grup numele de *grup specializat*.

Bazîndu-se pe ipotezele lui Friedman (grup egalitar de 16 și valență de valoare 4), putem admite că dimensiunea critică a unui grup specializat se situează cam la $16 \times 4 = 2^6 = 64$. Este într-adevăr dimensiunea maximă pe care armatele au dat-o întotdeauna plutonului sau grupei și aceeași la care era redusă, la nevoie, centuria romană. Este dimensiunea unui comitet director, a unui birou politic în care se exercită nemijlocit rolul coordonator al conducătorului. Este, totodată, dimensiunea minimă de la care un profesor își dă seama că nu mai are a face cu o clasă ci, prin chiar menirea sa dificilă, cu o responsabilitate bivalent verificată.

Grupul specializat poate funcționa numai atîta vreme cît *leader*-ul de grup are posibilitatea să comunice cu toți membrii grupului prin voce și gest. Dincolo de dimensiunea critică, se impune existența unei adevărate ierarhii, adică a unor verigi nu numai de transmisie, ci și de decizie.

Acest lucru implică, la rîndul lui, existența unui *grup de comandament*. Un profesor englez pe nume C. Northcote Parkinson, care predă la Singapore (umorist pe deasupra), a formulat, amuzant, dar foarte judicios, legea dimensională a grupurilor de comandament[24]. „Legea lui Parkinson" s-ar putea formula astfel: *1 = 2, deci 2 = 7*. Cu alte cuvinte, dacă un șef *A* are un subordonat *B*, acest subordonat devine, *ipso facto*, un rival. *A* își va utiliza deci valența căutînd să-și procure un al doilea subordonat *C*, la același nivel cu *B* și împărțînd astfel între aceștia influența pe care o deleagă. Dar *B* și *C*, deveniți rivali, vor încerca să-și sporească influența, procurîndu-și fiecare, mai întîi unul, apoi doi subor-

---

[24] C. N. PARKINSON, *Parkinson's Law and other Studies in Administration*, Murray, Londra, 1957.

donați. Din acest moment, spune Northcote Parkinson, progresia de efectiv continuă în mod exponențial, căci munca pe care o necesită întregul mecanism pentru asigurarea simplei sale funcționări în vid depășește capacitatea sa de producție, fapt pe care el îl demonstrează experimental arătînd că numărul funcționarilor din Amiralitatea britanică crește în raport invers cu numărul unităților existente în flotă.

Să reținem faptul că structura piramidală este caracteristică grupului de comandament. Includerea sa aici permite constituirea unui *grup ierarhizat* de bază. Dacă admitem că, în forma sa elementară, acesta cuprinde trei indivizi (un șef și doi subșefi), fiecare subșef poate comunica cu un grup specializat, fapt ce definește o dimensiune critică de $2 \times \times 64 = 2^7 = 128$, să spunem 130 de indivizi. Această dimensiune ne oferă limita a ceea ce vom numi *grup manipular*, căci ea corespunde efectivului numit în armata romană *manipul* (ceea ce poate fi cuprins într-o mînă). Ea reprezintă, de asemenea, efectivul companiei în armata britanică și în cea sovietică.

Numai pînă la această dimensiune, *leader*-ul poate „ține în mînă" jocul interacțiunilor din interiorul grupului, exersînd o influență ce-i este proprie. Un președinte de ședință, de exemplu, are nevoie de cel puțin un asesor și un secretar care să-i ofere sprijinul valențelor lor. Același lucru se petrece la nivelul comitetului central al partidului, al consiliului municipal sau al consiliului Universității.

Dimensiunea critică a grupului manipular este importantă întrucît, dincolo de acest prag, se impune alegerea între două modele:

a) *modelul univectorial*, în care informația este introdusă printr-o sursă unică, sub forma unei *instrucțiuni* destinată să producă o *influență* al cărui efect este corelat în *feedback* pe aceeași cale lineară cu sursa;

b) *modelul deliberativ*, în care informația este introdusă printr-o sursă unică, sub forma unei *interogații* difuzate în tot grupul cu scopul de a suscita o *dezbatere* care să ducă la o *decizie*; această decizie nu este altceva decît o nouă producție de informație corelată în *feedback* cu sursa.

În primul caz, cuplarea informației vehiculate prin *feedback* se face *în afara grupului* (efect al influenței); în cel

de-al doilea caz, „ea se face *în interiorul grupului* (participarea unor surse individuale la o decizie comună).

Aceste două modele de *grupuri ierarhizate primare*, a căror dimensiune critică Yona Friedman o situează în jurul cifrei de nouă sute [25], pot fi ilustrate prin batalion și, respectiv, prin adunarea deliberantă de tip parlamentar; ele se regăsesc însă în toate domeniile vieții colective (organizarea muncii, viață culturală, instituții sociale etc.). Cu toate acestea, orientarea unuia dintre modele către acțiune, și a celuilalt către decizia luată de comun acord, face ca structura militară și cea parlamentară să constituie exemplificări excelente ale acestor tipuri de modele. Să ne amintim aici de fragmentul unde Grey Walter explică modul în care britanicii — în organizația de la Home Guard — deși atașați prin tradiție modelului deliberativ, au fost nevoiți să se plieze modelului univectorial, împinși fiind de necesitatea acțiunii.

Batalionul, ca și adunarea parlamentară, posedă propriile lor grupuri de comandament (statul major și biroul), precum și propriile lor grupuri specializate de bază (secțiile și comisiile). Nu le lipsesc nici grupurile manipulare; dar în timp ce la batalion ele sînt articulate printr-o riguroasă *organigramă*, în cadrul adunării au un caracter mai puțin categoric (grupuri de tendință, *lobbies*) și pot prezenta multiple *intersecții* cu grupurile specializate. Cu alte cuvinte, adunarea este mai socializată decît batalionul.

Divergența între cele două modele apare distinct în momentul în care se introduc în interiorul grupurilor ierarhizate primare mijloacele *media*, adică acele mașini *M*2 capabile să transmită linear sau difuz informația.

Odată *mediatizat*, grupul univectorial poate crește pînă la dimensiuni critice ce sînt riguros fixate, în funcție de capacitatea de transmisie a mijloacelor *media* de care dispune. Dezorientarea generalilor în 1914, descrisă de Jules Romains, s-a datorat simplului fapt că, în acea vreme, capacitatea mijloacelor de transmisie corespundea unei dimensiuni critice inferioare celei a unităților pe care le dirijau. Progresele din domeniul tehnologiei comunicațiilor, pe parcursul unui sfert de veac, au permis generalilor din timpul celui de-al

---

[25] Idem, p. 37.

doilea război mondial să manipuleze unități cu mult mai mari, iar progresele făcute sub presiunea necesităților de război au făcut posibilă existența unor unități de ordin planetar — de unde conceptul de *război total*, ce avea să se transforme inevitabil în conceptul de *război automatizat* întrucît, așa cum am văzut, modelul cibernetic — împreună cu veriga sa: programare-instrucție-influență — este cel ce corespunde perfect modelului univectorial. Eșecul său față de celelalte modele bazate pe grupul egalitar a fost destul de clar demonstrat prin rezultatul celui de-al doilea război din Indochina, în 1975.

Pînă la avîntul tehnologic din sec. al XX-lea, dimensiunea critică a grupului univectorial militar era aceea a diviziei. Cu acest fel de probleme de comunicare s-a confruntat Napoleon atunci cînd a depășit dimensiunea critică în ciocnirea cu Marea Armată Rusă sau cînd, la Waterloo, a calculat greșit capacitatea canalului său de comunicare, trimițînd spre Grouchy doar un singur mesager: „zgomotul" unei ghiulele de tun ce i-a ucis solul a fost suficient spre a anula informația pe care acesta o vehicula.

Un alt tip de zgomote amenință comunicarea în interiorul grupului univectorial. Sînt acele zgomote ce se pot ivi dintr-o producție informațională nonorientată din partea membrilor grupului. Ca urmare, se încearcă multiplicarea, prin disciplină, a comportamentelor automatice și a reflexelor condiționate. Marca exterioară a respectului nu este numai o simplă manifestare de politețe, iar exercițiul „în rînd compact" nu este doar un simplu antrenament de luptă: ele constituie condiționări ce tind să creeze un canal fără zgomote.

Producerea de informație de către membrii grupului nu trebuie însă în întregime îndepărtată. În cele „trei legi ale așa-numitei științe a roboților", Isaac Asimov [26] lasă o parte de inițiativă robotului; de exemplu: „a nu vătăma nici activ, nici *pasiv* o ființă umană". Aceasta implică o posibilitate de decizie, adică de producție informațională care să

---

[26] Isaac Asimov, născut la Smolensk în 1920, scrie *science-fiction* de la vîrsta de 16 ani. Diplomat în biologie al Universității din Columbia (1939), I. Asimov obține în 1948 doctoratul în chimie fizică și predă apoi biochimia la Universitatea din Boston. Cele „trei legi ale roboticii" au fost formulate de el și de editorul său Campbell în decembrie 1940.

Scanned with OKEN Scanner

permită un răspuns imediat și local, pe baza unui stimul neprevăzut în programul sursei directoare. Această producție rămîne încă supusă condiției de bază a sistemului, care este circulația univectorială a informației sau, altfel spus, — pentru a elucida o veche distincție — producția informațională *tactică* rămîne aservită producției informaționale *strategice*. Tocmai pentru a proteja această marjă de inițiativă, pe măsură ce se apropie de periferia sistemului sau, altfel spus, de sursa de stimuli, care este dușmanul, grupurile tind către dimensiunea egalitară. Ele atrag această dimensiune la nivelul grupei de luptă sau al patrulei, nivel la care guvernează „fraternitatea armelor", în aparență, „valoare morală", în realitate, factor de menținere a unei stări egalitare prin care poate fi obținută o producție de informație deopotrivă sistematizată. Paralel, o altă „valoare morală" contrabalansează efectul egalitar și eliberează calea informației directoare de orice zgomot interior sau exterior: este „sentimentul solidar" concretizat în uniformă, insignă sau orice alt simbol ce permite indivizilor să se autodefinească ca elemente ale unui sistem. Identitatea grupului se realizează atunci printr-o intersecție de spații de comunicare definite cu ajutorul unor zone de influență după un mecanism analog celui pe care l-am descris deja în cazul constituirii individului.

Un singur lucru mai trebuie semnalat în legătură cu grupul univectorial: este vorba de necesitatea de a prezerva linearitatea comunicării printr-o strictă obedință față de *calea ierarhică*. Orice *difuzare* externă sau internă a informației împiedică buna sa funcționare. Este și motivul pentru care întotdeauna armatele au folosit intens *cifrul*, caz particular al codificării, în care codul, utilizat în mod normal pentru protejarea informației împotriva zgomotelor, este folosit de data aceasta pentru a o proteja împotriva difuzării.

Nu același lucru se întîmplă cu grupul deliberativ care, favorizînd, prin însăși natura sa, interacțiunea, nu poate crește în dimensiune decît prin utilizarea *căilor multidirecționale*.

Or, așa cum am subliniat, de la apariția tiparului și mai ales a vectorului radioelectric din sec. al XX-lea, una din cuceririle fundamentale ale tehnologiei comunicării este *difu-*

Scanned with OKEN Scanner

zarea, care a conferit *ubicuitate* atît indivizilor, cît și grupurilor [27].

În societățile pretehnologice, difuzarea era asigurată prin sisteme neriguroase, caracteristice unor grupuri mici, mai mult sau mai puțin egalitare, de tipul satului, așa cum se poate încă observa în Africa. Acestea erau reunite prin canale mai ales comerciale care, cu timpul, s-au asimilat, apoi s-au articulat și, în cele din urmă, s-au aservit unei întregi game de sisteme ierarhizate (familie, trib, clan, cetate, stat etc.), definite și studiate de etnologi și sociologi. Aceste sisteme constituie, urmînd un model deliberativ sau — dincolo de o anumită dimensiune — unul univectorial, vectorii puterii politice. Un model de compromis a fost Biserica creștină a Evului Mediu care, deși izvorîtă dintr-un dispozitiv de grupuri egalitare, și-a asumat, după Constantin, o funcție univectorială, ierarhizată, în exercitarea puterii. Ea a făcut acest lucru, suprapunînd ierarhic diferite niveluri de instanțe deliberative (consiliu parohial, adunare diocezană, sinod, conciliu), în cadrul cărora își exercita magistratura, grație unui cler ierarhizat.

Această rețea, de o extremă eficacitate, a fost dezorganizată prin apariția, aproape contemporană, a doi factori corelativi și contradictorii: dezvoltarea sistemelor ierarhice univectoriale, care sînt statele moderne, pe de o parte, iar pe de altă parte, exigența economică a clasei burgheze în ascensiune, care dădea prioritate instanței deliberative ce s-a sprijinit de la început pe o tehnologie a difuziunii: tiparul. De aici decurge, în protestantism, acea întoarcere deliberată către grupul egalitar de bază caracteristic începuturilor creștinismului.

Trebuie remarcat că organizarea rețelelor moderne de radiodifuziune și televiziune reflectă în fiecare țară predominanța unui tip de sistem asupra celuilalt.

A existat întotdeauna tentația de a impune modelul univectorial de tip militar unor întregi națiuni. În acest domeniu, Napoleon a realizat un vis străvechi al monarhiei franceze. Acest vis a devenit coșmar în Germania, apoi în Europa lui Hitler. Chiar fără decizia armelor, hiperdimen-

---

[27] Vezi J. CAZENEUVE, *La société et l'ubiquité. Communication et diffusion*, Denoël, Paris, 1972.

siunea sa îl condamna la catastrofă; și cu atît mai mult s-ar fi întîmplat acest lucru în cazul unor tentative ulterioare, prin însăși existența cvasiuniversală a mijloacelor de difuzare. Pe bună dreptate a afirmat Marshall McLuhan că televiziunea i-ar fi putut interzice lui Hitler să ia puterea,întrucît ea este mai puțin lineară decît radioul.

Marea contribuție a tehnologiilor difuzării în lumea modernă este aceea că, așa cum o dovedește criza tuturor ierarhiilor militare, religioase sau politice, nu mai este posibilă evitarea generalizării modelului deliberativ.

Dificultatea — numai astfel trebuie pusă problema în ceea ce numim comunicare de masă — constă în faptul că grupul deliberativ, așa cum a demonstrat Yona Friedman, deși înzestrat cu o anume ierarhie, nu poate funcționa fără mediator dincolo de o dimensiune critică de ordinul a nouă sute de indivizi.

Dincolo de această dimensiune, apare o noțiune nouă, care este aceea de *grup-ansamblu*.

Hiperdimensiune și dimensiune mică

Sociologii au ezitat multă vreme între o *macrosociologie* în maniera lui Max Weber și o *microsociologie* al cărei promotor în Franța a fost Georges Gurvitch [28]. Una operează la nivelul marilor comunități *(Gemeinschaft)*, cealaltă la nivelul grupurilor mici (ceea ce noi am numit grupuri egalitare, specializate și manipulare). În *hiatus*-ul ce separă aceste două cîmpuri, prin trecerea de la plural la singular (înainte de 1940, se vorbea de *mase*) în terminologia științifică a fost introdus cuvîntul *masă*, termen ce are încă un statut extrem de ambiguu. În Statele Unite îndeosebi *mass behavior* a apărut ca un echivalent al noțiunii de *comportament colectiv* în studiul unor fenomene ca: panica, răscoala, moda și (destul de semnificativ) mișcările de revendicare socială. Aproape în același timp, *mass communication* desemna destul de vag ansamblul proceselor implicate în funcționarea aparatelor moderne de difuzare.

---

[28] G. GURVITCH, *La vocation actuelle de la sociologie*, PUF, Paris, 1950.

Scanned with OKEN Scanner

De fapt, se pare că reflecția științifică nu a mers cu mult mai departe de intuițiile lui Julies Romains. Ne vom convinge de acest lucru, comparînd cele trei definiții ale masei, extrase din trei lucrări de referință autorizate:

1. *Un conglomerat de persoane fără deosebire de grupuri sau de indivizi* [29].

2. *Ansamblu de indivizi sau de atomi sociali repartizați într-un anumit spațiu geografic: populația unui oraș, a unui stat, ansamblul auditorilor de radio etc. O masă se caracterizează prin faptul că ea este „amorfă", ceea ce înseamnă că indivizii nu sînt în relații directe unii cu alții* [30].

3. *Un mare număr de persoane ce constituie o populație foarte diversificată, neavînd organizare socială și răspunzînd în mod uniform la anumiți stimuli* [31].

Contradicțiile acestor trei definiții sînt îndeajuns de clare (nondiferențiere sau nonorganizare? noncomunicare sau noninformare?) pentru a ne da seama că este vorba de un concept insuficient elaborat [32].

De fapt, însuși conceptul de grup este ambiguu. Într-un articol în care încearcă să enumere criteriile ce ne permit să afirmăm că două sau mai multe persoane constituie un grup, Morton Deutsch descoperă șapte [33]. Or, dacă ultimele șase se referă la relațiile, interacțiunile, influențele, regulile normative, specializările pe care le-am recunoscut mai sus, primul criteriu este de o cu totul altă factură: „Două sau mai multe persoane care au una sau mai multe caracteristici comune". Se află aici definiția exactă a unui *ansamblu* în sens matematic. Ca atare, un grup ar putea fi definit ca un ansamblu al cărui reper *cardinal* este fie cunoscut, fie nedeterminat și presupus foarte mare. Întrucît fiecare din definițiile date

---

[29] W. KORNHAUSER, articolul *Mass Society*, în *International Encyclopedia and the Social Sciences*, vol. 10, p. 58.

[30] Articolul *Masse*, în *La Communication et les Mass Media*, CEPL, Paris, 1971 (Editions Marabout, 1973, p. 484).

[31] J. MOUSSEAU, *op. cit.*

[32] Pentru o analiză a problemei, vezi A. SILBERMANN, *Définition des Begriffs Masse*, în *Reader Massenkommunikation*, A. Silbermann, Bertelsmann Universitätsverlag, 1969, vol. 1, pp. 9—13.

[33] M. DEUTSCH, Articolul *Group Behavior*, în *International Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. 6, p. 265.

Scanned with OKEN Scanner

mai sus recunoaşte o caracteristică comună elementelor constitutive ale masei (conglomeraţie, convieţuire într-un anumit spaţiu, uniformitate în răspuns), ne este permis să spunem că masa nu e nimic altceva decît un caz particular al grupului, pe care îl vom numi *grup-ansamblu*.

Nu există persoană care să nu aparţină unui *grup-ansamblu* (femeile, abonaţii telefonici, intelectualii, telespectatorii, oamenii cu chelie, muncitorii salariaţi etc.). Constatarea ar fi neinteresantă din punct de vedere al teoriei informaţiei şi comunicării dacă nu am lua în considerare cel de-al doilea criteriu propus de Morton Deutsch: „Două sau mai multe persoane care se percep ele însele ca formînd o entitate distinctă". Acest lucru implică *Conştiinţa de identitate* a grupului-ansamblu. Această conştiinţă colectivă nu presupune cunoaşterea de către fiece membru al grupului a identităţii celorlalţi membri luaţi individual — dealtfel numărul lor rămîne nedeterminat —, ci cunoaşterea de către fiece membru al grupului a caracteristicii generale ce defineşte ansamblul.

Acesta este şi motivul în virtutea căruia clasa socială constituie un grup-ansamblu din momentul în care un număr considerabil al membrilor ei au dobîndit conştiinţa de clasă, adică cunoaşterea caracteristicii generale ce defineşte ansamblul: în cazul de faţă, o anumită relaţie economică cu membrii altor grupuri sau altor grup-ansambluri.

Să ne amintim că identitatea se constituie prin intersectarea unor spaţii de comunicare, delimitate de experienţa cumulată, de eşecuri şi succese ale unor maşini ca *M*5 sau *M*6, în tentativa lor de a influenţa, prin răspunsuri proprii, sursele de stimuli pe care le primesc. Cînd mii sau milioane de indivizi trăiesc sau au trăit o experienţă analoagă şi realizează bine acest lucru, se poate întîmpla ca analogia remarcată să fie percepută ca o caracteristică definitorie a unui ansamblu. Se mai poate întîmpla ca experienţele cumulate ale elementelor ansamblului să fie percepute ca delimitînd spaţii colective de comunicare, spaţii a căror intersectare conferă ansamblului o *identitate de grup*. În măsura în care devine purtătoarea unei memorii culturale colective, limba, aşa cum am văzut, joacă un rol determinant în constituirea acestei identităţi.

Prima condiţie pentru realizarea acestui lucru este ca experienţele să poată fi recunoscute ca analoage şi deci compa-

Scanned with OKEN Scanner

rate și, prin urmare, cunoscute reciproc de un număr suficient de indivizi. Difuzarea de informație realizează tocmai această condiție.

O mare parte a cercetării privind „comunicarea de masă", a comis o eroare de orientare tocmai fiindcă postulează nonstructurarea internă a „masei". Ea și-a îndreptat atenția asupra conținutului sau efortului mesajelor lineare, propagate de grupuri univectoriale, grupuri cu atribuții conducătoare asupra unei „mase" amorfe care reacționează în mod stereotip. Una din lucrările de referință, citate mai sus, descrie cu claritate un astfel de model: „Imaginea unei mase sociale mai mult sau mai puțin irigată de mesaje de difuzare provenite din *mass media*, este unul din elementele importante ale analizei societății" [34].

Această imagine a irigării cu mesaje determină în mod efectiv o structură „în umbrelă" a aparatului de difuzare, care are astfel cu ce să tenteze grupurile conducătoare politice sau economice. Este și motivul pentru care satelitul de telecomunicare utilizat ca releu de difuzare atrage interesul guvernelor (deoarece le permite irigarea unor vaste teritorii) dar, în același timp, le neliniștește (pentru că alții ar putea iriga propriul lor teritoriu). Este, de asemenea, motivul pentru care statele de azi duc o luptă înverșunată pentru dobîndirea frecvențelor de unde lungi radiofonice care au, mai mult decît toate celelalte, putere de *irigare* și de penetrație, cum e cazul postului *France-Inter*. Faptele expuse mai sus existau, însă, mult înaintea radiodifuziunii. Susținîndu-l și controlîndu-l pe Théophraste Renaudot, Richelieu era perfect conștient de faptul că descoperea în „La Gazette" [35] prototipul a ceea ce putea deveni, grație difuzării imprimate, un instrument de irigare informațională. În aceeași ordine de idei, concepția școlii publice descrise în textul lui Pierre-Sébastien Laurentie corespunde unui model de irigare conceput de burghezia triumfătoare a Monarhiei din

---

[34] *La communication et les Mass Media*, ed. cit., p. 484.

[35] Théophraste Renaudot (1586—1653) era un medic protejat de Père Joseph. El a introdus în Franța cîteva inovații de proveniență italiană ca medicina socială și, începînd din 1631, ziarul „La Gazette", care s-a impus ca organ oficial al guvernului.

Iulie și pus la punct prin legile școlare ale lui Guizot în 1833[36]: în fiecare sat era numit un institutor, sever controlat prin includerea sa într-un grup ierarhic univectorial ale cărei structuri au rezistat timp de o sută cincizeci de ani în fața evoluției moravurilor și a instituțiilor.

Ultimele două exemple se înscriu în vechea tradiție franceză a statului ierarhic și centralizat. Extinderea modelului univectorial la mijloacele moderne de difuzare, într-o țară ca Franța, m-a surprins, mai ales că ea a fost și mai este viguros combătută. În țările unde tradiția se raporta (iluzoriu, dealtfel, din momentul cuceririi structurilor sociale de către puterea capitalistă) la modelul deliberativ — în țările anglo-saxone de exemplu —, această extindere a fost resimțită ca un șoc. Aceasta s-a întîmplat mai ales în Statele Unite, prima țară atinsă de valul tehnologic, a cărei existență însăși este fundamentată pe revolta unui *home rule* și *local government* (adică a micului grup autonom) împotriva imperialismului britanic și european în general.

De aceea, primii teoreticieni ai comunicării de masă, de prin anii '30, orbiți de pericolul univectorial, și-au fundat analizele pe un model de comunicare linear. Faimoasele cinci întrebări formulate în 1934 de Harold D. Lasswell, adaptate de el în 1948 și adresate teoriei informației implică un astfel de model: „*Cine* spune *ce*, *cui*, prin *ce canal*, cu *ce efecte*?"[37]. Aceste întrebări permit definirea studiului comunicării de masă printr-o grilă cu cinci „etaje":

1. Analiză de control sau de reglare (sursa),
2. Analiză de conținut (mesajul),
3. Analiză de audiere (masa?),
4. Analiză de sistem (aparatul),
5. Analiză de efecte (influența).

Din aceste cîmpuri, al doilea, al patrulea și al cincilea au fost larg dezbătute în lucrarea de față. Primul a inspirat

---

[36] Vezi R. ESCARPIT, *Ecole laïque, école du peuple*, Paris, 1961, pp. 118–122.

[37] H. D. LASSWELL, *Politics: Who Gets What, When, How?* ed. cit., și articolul apărut în „The Communication of Ideas", L. Bryson, New York, Harper, 1948, tradus cu titlul *Structure et fonction de la communication dans la société*, în *Sociologie de l'Information*, F. Balle et J. G. Padioleau, Paris, Larousse, 1973, pp. 31–41.

Scanned with OKEN Scanner

numeroase studii bine realizate, dar unul dintre cele mai satisfăcătoare este cel al lui Olivier Burgelin [38], care scoate în evidență importanța *producătorului* și a subsistemului producător, la care am făcut aluzie mai sus, ca și legăturile sale cu structura economică. Cel de-al treilea cîmp însă nu a constituit pînă acum decît obiectul unor studii unitematice sau statistice ce sînt departe de a fi satisfăcătoare.

Iată, în plasa pe care o țese eventuala întrebare a lui Lasswell remarcăm un gol (o nouă formulare ar suna cam așa: „*Cine* primește *ce*, în *ce ansamblu*, cu *ce fel de interacțiuni*, în vederea căror *efecte?*"). Este ceea ce Francis Balle și Jean G. Padioleau numesc „cercetarea noilor paradigme" [39].

Dacă ne este permis să riscăm o ipoteză, vom spune că grupurile-ansamblu, sub efectul difuzării informației, care, revelîndu-le un număr tot mai mare de analogii caracteristice, creează condițiile necesare constituirii propriei lor identități, tind să se structureze în sisteme de grupuri mici nu numai față de marile grupuri ierarhice univectoriale (diversele forme de putere și, în special, statul), dar și față de grupurile deliberative instituționale inserate în structura ierarhică și aservite ei (sistemul parlamentar, de exemplu).

Altfel spus, planul de influență al grupului conducător este dejucat de „denivelările" simplului *fapt* al difuzării. Important este nu ceea ce scrie ziarul, ceea ce transmite radioul sau ceea ce prezintă televiziunea cu o tehnică privilegiată, ci acțiunea de a citi ziarul, de a asculta radioul, de a privi televiziunea, culegînd astfel o imensă recoltă de *informație marginală*, ce constituie o „prezență în lume" și furnizează grupurilor-ansamblu o cantitate tot mai mare de experiență, în virtutea căreia acestea își elaborează identitățile. Cu cît difuzarea este mai largă și informația marginală mai mare, cu atît devin posibile lecturile libere și mai numeroase experiențele și, prin urmare, mult mai ușor de realizat acțiunile de conștientizare.

Așa se face că *școala-umbrelă* a lui Guizot a avut o decădere imprevizibilă — anulînd astfel efectul căutat de condi-

---

[38] O. BURGELIN, *La Communication de masse*, SGPP, Paris, 1970.

[39] *Sociologie de l'Information*, ed. cit., pp. 19—29. *Who gets what?* (Cine primește ce?) este, dealtfel, forma sub care Lasswell își exprimă interogația în titlul cărții sale.

ționare — conștientizarea de clasă care s-a manifestat începînd din 1848 provocînd de îndată o revizuire a politicii școlare din partea grupului conducător. Tot așa, o presă aservită — în care un „gardian“ [40], reprezentînd un producător imperios, selecționează informația — reprezintă un pericol potențial pentru orice putere, oricare ar fi modelul pe care îl urmează: delictul de presă este întotdeauna cel dintîi pedepsit și cel din urmă iertat. Așa se face că radioul și televiziunea, începînd cu cel de-al doilea război mondial, au suscitat contestații care pun în discuție ierarhiile cele mai bine stabilite (Stat, Armată, Biserică, Universitate etc.), emanînd din grupuri-ansamblu care, pînă atunci, nu avuseseră conștiința identității lor.

De fiecare dată, aceste acțiuni de conștientizare se pot lega de contraefectul aparatelor informaționale de difuzare, clasa socială cu școala publică și cartea, feminismul (grup-ansamblu de sex) cu presa de mare tiraj, tineretul (grup-ansamblu de vîrstă) cu discul, radioul, televiziunea.

Procesul după care se structurează grupul-ansamblu este parțial explicat printr-un fenomen ce a fost descris pentru prima dată în amănunt de Elihu Katz [41] sub numele de *two-step flow of communication* (sau comunicare cu două etaje). Este fenomenul de *leader-ship* natural, pe care am avut ocazia să-l semnalăm în lectura imaginii la copil *. Un individ face o lectură privilegiată a documentului ce corespunde cu interogațiile majorității membrilor din grup. Imediat, acest individ cristalizează în jurul lui un consens ce furnizează grupului o cheie colectivă de lectură și permite declanșarea în sînul său a unui proces productiv de informație. Acest proces este egalitar, iar acest *leader-ship* nu e de natură ierar-

---

[40] „Gardianul“ sau selectorul (în engleză *gate-keeper*) este cel care, într-un sistem de comunicare (editură, presă, radio, televiziune), selecționează informația după indicațiile producătorului. Acest termen, împrumutat de la Kurt Lewin, a fost deseori reluat, în special de Wright Mills, David Manning White, Paul Snider.

[41] E. KATZ și P. F. LAZARSFELD, *Personal Influence : the Part Played by People in the Flow of Mass Communication*, Free Press, Glencoe (Illinois), 1955.

* Autorul citează aici un studiu deja menționat într-un capitol anterior: este vorba de *L'Image et l'Enfant* în *Image et Communication*, A. M. Thibault Laulan, Paris, Editions Universitaires, 1972, studiu semnat de Denise Escarpit, conferențiar la Universitatea din Bordeaux *(N.T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

hică (așa cum ar fi în cazul în care cheia de lectură colectivă ar fi furnizată de un magistru stăpîn: *leader*-ul poate fi schimbat în orice moment al lecturii).

Dacă am aplica acest model la acțiunea de conștientizare a unui grup-ansamblu cum ar fi, de exemplu, clasa socială în contact cu marxismul, am putea spune, printre altele, că Marx și Engels au fost *leaderi* în interiorul unui grup egalitar care s-a constituit, la rîndul lui, ca *leader* al altor grupuri egalitare din cadrul grupului-ansamblu al muncitorilor, avînd drept scop o lectură comună a mesajelor difuzate în societatea burgheză și o formulare comună a caracteristicii relaționale ce definește grupul-ansamblu.

Rezultă din această analiză că, în mod normal, grupul-ansamblu se structurează într-o rețea de mici grupuri egalitare; fiecare dintre ele avînd dreptul să aspire la *leadership*, adică la o lectură decisivă ce reclamă un consens. Multe grupuri-ansamblu rămîn la acest stadiu, fapt care le conduce lent spre dispariție. Tocmai aici intervine diferența fundamentală între acțiunile de conștientizare bazate pe scris (document) și cele întemeiate pe mijloacele moderne de difuzare (semidocument). Documentul scris are un efect dublu și contradictoriu. Pe de o parte, el permite menținerea în timp a *leadership*-ului grupului egalitar inițial și îi conferă acestuia, prin *tradiție scrisă*, o autoritate permanentă de tip doctrinal și instituțional ce asigură coeziunea grupului-ansamblu în timp. Pe de altă parte, lăsînd mesajul inițial disponibil pentru un număr nedefinit de lecturi libere (ceea ce a încercat să evite Biserica catolică prin folosirea ocultă a limbii latine), el antrenează inevitabil, dar productiv, conflicte între doctrinari și revizioniști.

Din această cauză, pot avea loc lupte pentru asigurarea sau împiedicarea propagării — *propagandei* — lecturii privilegiate ce permite acțiunea de conștientizare. Grupul-ansamblu este deci pus în situația de a constitui un aparat de acțiune militantă, neapărat ierarhizat și univectorial, aparat ce devine indispensabil atunci cînd își asumă controlul asupra instituțiilor politice: așa s-a întîmplat cu Biserica creștină după Constantin și cu clasa muncitoare din Rusia, după 1917. Clerul și partidul sînt grupuri ierarhizate cu dimensiuni — datorită tocmai acestui fapt — limitate, și ele nu

Scanned with OKEN Scanner

constituie decît o *minoritate activă* în grupul-ansamblu al Bisericii sau al clasei.

Trebuie subliniat totuși că, în cazul Uniunii Sovietice, marxismul nu a renunțat niciodată la structura inițială de mici grupuri egalitare de bază; stau mărturie la aceasta *sovietele* sau consiliile, a căror deviză binecunoscută afirmă că ele trebuie să existe *pretutindeni*, adică să acopere totalitatea grupului-ansamblu cu instanțe deliberative egalitare.

Nu ne vom ocupa acum de cazul sistemului comunist, a cărui funcționare nu ne-am propus să o analizăm aici. Să reținem doar că grupul-ansamblu, oricare ar fi dimensiunea sa proprie, funcționează normal la nivelul unei dimensiuni mici. Acest lucru îi conferă o foarte mare suplețe și, mai ales, îi permite să-și exercite influența la toate nivelurile instituțiilor prin intermediul *grupurilor de presiune*, iar prin mijlocirea acelor *lobbies* (la origine, cuvîntul desemnează culoarele Parlamentului britanic), la nivelul marilor grupuri deliberative unde se iau deciziile.

Să luăm un exemplu foarte actual: de cînd e lumea lume, au existat consumatori, iar faptul de a fi un consumator nu este cu nimic mai semnificativ decît acela de a avea un stomac. Or, prin însăși existența mijloacelor moderne de difuzare, *publicitatea* a pus în lumină și a valorificat o relație caracteristică dintre un ansamblu foarte vast (întrucît cuprinde totalitatea locuitorilor unei țări) și un grup-ansamblu mai bine structurat și definit, deoarece îi înglobează pe producătorii și pe distribuitorii de bunuri de consum. Această relație, care este aceea a *țintei comerciale* vizată printr-o permanentă „convingere clandestină", nu a fost percepută într-un grup egalitar relativ restrîns decît atunci cînd un *leader*, sociologul și economistul Vance Packard [42] a enunțat-o în 1957. Alți *leaderi*, ca avocatul american Nadder, au cristalizat atunci în jurul lor alte grupuri, ce s-au extins în douăzeci de ani în lumea întreagă fără să se ierarhizeze vreodată și care au ajuns să exercite o presiune suficientă nu numai pentru a riposta eficient efectului informației univectoriale provenite din aparatul comercial, dar și pentru a impune aparatului politic decizii legislative sau chiar instituționale.

---

[42] V. PACKARD, *The Hidden Persuaders*, McKay, New York, 1957.

Scanned with OKEN Scanner

Aceasta însemna victoria asupra puternicului *veto* al protecției comerciale ce închidea consumatorul într-un subsistem a cărui riguroasă îngrădire el nici măcar n-o bănuia. Pentru prima dată și prin simplul joc al unei acțiuni de grupuri mici, dreptul de răspuns, simbolic acordat cititorilor de ziare, căpăta un sens și avea un efect. Imaginea este aceea a lui David doborîndu-l pe Goliath.

Și, de fapt, în felul acesta se petrec lucrurile. Sistemele de informație univectoriale și ierarhizate, ca acelea al politicii și al economiei, devin de o extremă fragilitate de îndată ce-și depășesc dimensiunea critică; atîta timp însă cît rămîn sub limita acestei dimensiuni (folosirea mijloacelor moderne de difuzare nu le permite acest lucru), sînt în măsură să controleze sau să neutralizeze grupurile egalitare de bază.

De aici putem extrage o lege generală: *dimensiunea mare domină dimensiunea mică, dar hiperdimensiunea restabilește puterea dimensiunii mici.* Legea nu este valabilă decît pentru sistemele de comunicare: spre exemplu, superpiața a ucis micul comerț, dar marea piață (hiperpiața), constituită la periferia orașelor, a dat magazinului de cartier un nou avînt.

Aceasta înseamnă că extinderea tot mai mare a difuzării informației atinge un prag critic de la care se impune *o revenire la comunicarea apropiată.* În Franța, de exemplu, unde presa națională este în plină criză, presa regională și mai ales cea locală progresează. În aceeași țară în care trei emițătoare de unde lungi și trei canale de televiziune constituie o *umbrelă informațională* nemăsurată, în raport cu dimensiunile țării, se exercită o presiune tot mai mare pentru ca rețeaua de unde medii și mai ales cea de modulare a frecvenței, să fie descentralizată și consacrată comunicării apropiate. Tehnologia televiziunii a crezut că descoperă aici un „crenel" comercial interesant. Dacă experiențele de televiziune în mici circuite închise s-au dovedit deseori a fi decepționante, este pentru că ele foloseau un aparat tehnologic mult prea greu, conceput pentru o difuzare mai vastă, dar mai ales pentru că tehnicile de producție pe grupuri mici necesitau o evoluție a obiceiurilor ce întîlnește încă rezistențe.

Difuzarea informațională și revenirea la dimensiunea mică pe care ea o implică pot amenința să disloce aparatul informațional al statelor, adică al grupurilor-ansamblu

Scanned with OKEN Scanner

structurate de sistemul ierarhic univectorial al puterii politice — cu atît mai mult cu cît interacțiunile dintre state, din ce în ce mai numeroase, le implică într-un supersistem la scară mondială. Cunoaștem bine, dintr-o amară experiență, extrema vulnerabilitate a unei societăți dezvoltate din punct de vedere tehnologic, dar hiperdimensional organizată față de acțiunea *comando*-urilor teroriste. La fel, micul grup de militanți, înzestrat cu mijloace rudimentare de difuzare (reprografie, afiș manuscris sau „tras la mînă", proiector cu pictură), poate, în împrejurări deosebite — cum a fost criza din 1968 —, să determine eșecul acestui formidabil aparat de difuzare „în umbrelă".

Într-un mod mai puțin dramatic dar mai profund, afirmarea de apartenență la o etnie locală sau regională, menținută vreme îndelungată la un nivel sentimental sau folcloric prin influența univectorială a puterii, s-a transformat aproape pretutindeni, sub efectul difuzării informaționale, în acțiuni de conștientizare ce se manifestă prin revendicări de identitate la inițiativa unor grupuri mici. Procesul este cu atît mai rapid și mai violent în a doua jumătate a secolului al XX-lea, cu cît el a fost blocat în timpul celui de-al doilea război mondial și, mai apoi, în perioada „războiului rece", cînd o anume stare de luptă blocase identitățile naționale și mai ales identitățile de „tabără" sau de „bloc" sub efectul stimulilor violenți, fortificați de disciplina militară. În Franța, în special, necesitatea unei rezistențe naționale față de ocupant a întunecat, de-a lungul unei întregi generații, trezirea dimensiunii mici și reluarea unei lupte care, de la începutul Revoluției franceze, a provocat mereu reacții brutale ale puterii centrale. În ciuda absurdei dezvoltări a unei capitale monstruoase ale cărei comunicări externe și interne sînt blocate de hiperdimensiune, limbile vernaculare încep din nou să țesă rețeaua grupurilor mici. Într-o manieră aparent diferită, dar nu fără profunde analogii, noncomunicarea „blocurilor" de națiuni a luat forma unor demersuri ce se numesc cînd „nonaliniere", cînd „specificitate a modelelor naționale" și care nu sînt altceva decît afirmări ale micii dimensiuni în fața hiperdimensiunii. În măsura în care a te lupta înseamnă totuși a comunica, nu există — în afară de războaiele restrînse atît de caracteristice epocii noastre, denumite semnificativ războaie „sub-

Scanned with OKEN Scanner

versive", pentru că ele resping legea numerelor mari — manifestări care să nu aparțină comunicării apropiate prin intermediul grupului mic: dovadă — *guerilla*, care, în cele mai multe cazuri, epuizează armate uriașe.

Iată numai cîteva repere ale *evoluției* la care ar trebui să mediteze conducătorii țărilor în curs de dezvoltare, tentați tot mai mult de modelele comunicaționale occidentale. Ei au avantajul că dispun deja de anumite structuri caracteristice dimensiunii mici, printre care limbile vernaculare înrădăcinate deja nu sînt cele mai puțin importante. Aceasta poate constitui salvarea în fața amenințării hiperdimensionale. Poate că — deși e periculos să dai sfaturi — în loc să importe o costisitoare instalație industrială, a cărei noutate e deja suspectă ca eficiență, ar fi mai util ca acești conducători să utilizeze prudent și cu înțelepciune alfabetizarea funcțională [43]. Alături de aceasta, să dezvolte tiparul, presa, să pună bazele unor stații de radio locale care să vorbească în limba poporului, pentru a evita — așa cum nu au făcut-o țările occidentale — dezastruoasa experiență a marii dimensiuni statale, zdrobitoare și centralizatoare, pentru a introduce lumea în mod nemijlocit și pacific în cîmpul comunicării apropiate care, atît cît se poate prezice, va fi cea a viitorului.

[43] R. ESCARPIT, *L'écrit et la communication*, ed. cit., p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZIE

COMUNICARE ȘI CULTURĂ

Nu s-a vorbit în această carte, decît ocazional, despre cultură, despre artă, despre literatură. Trebuie să afirmăm totuși că această lacună aparentă este intenționată; nu se poate spune totul într-o teorie a informației și a comunicării.

O astfel de teorie nu poate decît să constate existența obiectivă a unei producții informaționale în *poetică* (din gr. *poieô*, a produce) și în *estetică* (din gr. *aisthanomai*, a percepe). Deci — *output*-ul și *input*-ul unei casete negre a cărei funcționare nu o poate explica, deși îi recunoaște caracteristicile unei mașini de tip *M6*. Pot fi produse semne și se pot face lecturi, chiar fără vreo intenție de comunicare. Este suficient ca, între cele două tentative, să se definească un obiect care este *opera*. Opera, creație și totodată miză a unei înfruntări, a unei lupte de influență, între cel care o produce și acela care o percepe, provoacă și-ntr-unul, și-n celălalt, suprema plăcere [1].

Se obiectează uneori că noțiunea de entropie nu are nimic comun cu această supremă plăcere, întrucît putem reciti de o sută de ori o carte, putem privi de o sută de ori o pictură sau o sculptură, putem asculta de o sută de ori o piesă muzicală și totuși, deși le cunoaștem sau *avem impresia* că le cunoaștem pe dinafară și în cele mai mici amănunte, putem încerca de fiecare dată o plăcere nouă. E ușor să răspunzi că plăcerea trebuie neapărat să fie *nouă*, și ea poate fi nouă deoarece verbul „a cunoaște" nu are nici un sens,

---

[1] R. ESCARPIT, *L'écrit et la communication*, ed. cit., p. 61 și mai ales R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

întrucît fiecare lectură, fiecare observare artistică, fiecare audiție constituie o nouă experiență ce nu epuizează misterul operei de artă. Cuvîntul mister va părea, poate, pentru unii, mai acceptabil decît acela de entropie, deși ele sînt, de fapt, sinonime. Noi luăm cu adevărat cunoștință de operă, ca dealtfel de orice obiect însufleţit sau neînsufleţit din anturajul nostru, numai în măsura în care facem prin aceasta o exploatare lineară înscrisă în timp. A spune despre o operă că supraviețuiește, înseamnă a recunoaște faptul că dăinuie în ea o entropie ce poate fi epuizată într-un moment, în alte circumstanțe, printr-o altă explorare ce răscolește stimuli noi și solicită răspunsuri inedite.

Aceasta se aseamănă cumva cu jocul de cărți în care se repune în pachet o carte ce a fost deja trasă, deși mecanismul partidei este infinit mai complex. Opera de artă, ca și jocul de cărți, este o sursă fără memorie, dar, spre deosebire de acesta, nu se constituie ca un automat finit: imagine, discurs, text, spectacol, melodie, suitele mesajelor pe care ea le emite țin de limbaj. Ea conține cu atît mai multă imprevizibilitate, cu cît lectura sa reclamă, în cazul teatrului sau al muzicii, medierea unui interpret sau interacțiunea unei audiențe și al unui grup de interpreți care constituie tot atîtea *M6* producătoare de informație.

Nu există alt criteriu serios pentru ceea ce am putea numi „valoarea" unei opere decît numărul și varietatea lecturilor pe care le permite fără ca entropia ei să se epuizeze. O carte proastă este aceea care a dat totul din restrînsa ei imprevizibilitate de la prima lectură și pe care o aranjăm frumos într-un raft. Un nereușit obiect de artă este cel căruia nu-i mai ignorăm nimic, de la prima vedere, și pe care îl depozităm frumos într-un pod. Dar asta nu înseamnă că ele și-au spus ultimul cuvînt. Un cititor care a văzut totul sau a crezut că vede totul dintr-o primă ochire, putea foarte bine să fie un cititor miop sau, poate, cine știe, unghiul din care privea nu era deloc favorabil. Alte generații vin să deranjeze praful bibliotecilor, să exploreze podurile și să suscite stranii palingenezii. Ceea ce a fost transparent într-un secol se poate din nou încărca de entropie în altul, în funcție de contextele istorice. „Cel mai bun lucru pe care un scriitor îl poate spera — a spus într-o zi Kipling — este ca din opera lui să supraviețuiască cel puțin o parte din care lumea să soarbă

cu nesaț mai tîrziu, pentru a susține și înfrumusețea reafirmarea vreunui antic adevăr sau reînălțarea vreunei străvechi bucurii" [2]. Autorul nu mai poate influența cu nimic soarta operei sale, iar voința sa eventuală de a se face ascultat, căreia îi sacrifică toate eforturile de stil, nu rămîne decît o derizorie pretenție: cheia artei și a literaturii este „trădarea creatoare" a tuturor lecturilor ce vor veni" [3].

Important este ca ele să poată veni. Aici se înalță în fața lor formidabilul baraj al culturii.

Cultivat este, din punct de vedere etimologic, un dublet al lui colonizat. A fi cultivat înseamnă a fi pus în valoare precum o parcelă care produce roșii. Roșia este răspunsul stereotip al pămîntului la stimulul subordonat seminței selecționate. Dacă am lăsa pămîntul să răspundă liber la stimulii pe care el însuși și i-ar alege din jur, răspunsul său ar cuprinde cu siguranță mai puține roșii, dar mult mai multe buruieni, maci de cîmp sau flori sălbatice.

Omul cultivat este o parcelă pe care educația a plivit-o, apoi a însămînțat-o selectiv, după dialectica atît de scumpă lui Jaques Monod a invarianței și teleonomiei.

Fără îndoială, nu se poate evita o atare situație. Trăim în grup și orice grup secretează pentru coeziunea sa un adeziv informațional care este *evidența* [4]. Evidența nu se cercetează, nu se caută, nu se citește: ea este dată. Aparținînd aceleiași familii în care se încadrează stereotipul și condiționarea, ea este, poate, mai insidioasă, fiind colorată cu acel „bun" simț care se mai numește într-o modalitate revelatoare simț „comun". Integrată gîndirii și limbajului, evidența ascunde cuminte faptul că este irațională.

Pentru a trăi în bună pace chiar cu noi înșine avem nevoie de evidențe. Dacă ar trebui să explorăm soliditatea solului sau să analizăm echilibrul propriilor noastre picioare, am primi la fiecare pas o asemenea cantitate de informație, încît am satura rapid redusa noastră capacitate de 40 *biți* pe

---

[2] Discurs la *Royal Society of Literature*, 1935. (*) Vezi, *în Carte (N.T.)*.

[3] R. ESCARPIT, *Creative Treason as a Key to Literature*, în *Yearbook of Comparative and General Literature*, 10, Bloomington (Indiana), 1961, pp. 16–21.

[4] R. ESCARPIT, *L'Humour*, PUF, Paris, 1960, pp. 91–95, *Nature de l'évidence*.

secundă și, cu siguranță, ne-am împotmoli. „Zborul descompus i-ar face pe vulturi să cadă", strigă Chantecler al lui Edmond Rostand. Și atunci, admitem prin evidență că solul este solid, că centrul nostru de gravitate se află pe verticala poligonului de susținere, că ziua urmează nopții, că doi și cu doi fac patru, că două paralele nu se întîlnesc niciodată, că nu e bine să furi — deși e posibil și ispititor — ; că Lamartine (sau Racine, sau Boileau, sau Baudelaire) e un mare poet — deși ne plictisește —, că negrii sînt inferiori albilor (sau invers) și că învingem întrucît sîntem cei mai puternici.

Dintre aceste evidențe, unele sînt mai greu de dobîndit decît altele și, ca urmare, li se acordă un preț mai mare. Ele sînt acelea care constituie cultura.

Se pune problema de a ști cine este cultivatorul. În sistemele ierarhizate, cum sînt, în general, ale noastre, identificarea e ușor de realizat, întrucît orice organizare tinde să elibereze traseul mesajelor univectoriale ale grupului sau ale grupului-ansamblu conducător și, totodată, se străduiește să neutralizeze orice producție informațională susceptibilă de a crea zgomote. E, poate, exagerat să acuzi monoteismul — cum face Yona Friedman [5] — , dar în orice caz, în lumea occidentală, după două milenii de aculturație iudeo-creștină, trăim, chiar dacă nu credem suficient în asta, într-un univers de evidențe monoteiste ce implică o cosmogonie ierarhizată piramidal. Ar fi oare o blasfemie să vezi în Trinitate o aplicare teologică a Legii lui Parkinson?

Grupurile egalitare sau deliberative sînt cu atît mai dispuse să intre în joc, cu cît, procurîndu-și singure evidențele, ele sînt prea puțin interesate dacă aceste evidențe sînt propriul lor produs sau provin de aiurea. Fapt care permite crearea unor rezerve culturale pe care le numim *elite*, atunci cînd servesc la menținerea situației homeostatice a sistemului, (invariantă) și *avangărzi* cînd, printr-o contestare ușor recuperabilă, servesc la introducerea unei entropii controlate

---

[5] Y. FRIEDMAN, *Comment vivre entre les autres sans être un chef et sans être un esclave?*, ed. cit., p. 54.

în sistem cu scopul de a-i permite acestuia să se adapteze la anumite situații istorice noi (teleonomie) [6].

Astfel de rezerve culturale există în toate păturile sociale (există elită și avangardă în lumea excrocilor, ca și în aceea a poliției). Unele sînt delimitate și protejate de instituții, iar rolul lor este cam acela al unei crescătorii sau stații de montă: să reproducă la nesfîrșit modelul cultural agreat, inventînd în același timp, sub control, noi modele adaptate necesităților schimbătoare ale sistemului politic. Academia întemeiată de Richelieu în 1634 era alcătuită în majoritate din bărbați între 30 și 45 de ani — vîrsta virilă — și fusese concepută pentru a juca acest rol. Eroarea a fost, fără îndoială, faptul că nu s-a fixat limită de vîrstă. Îmbătrînirea elitelor culturale înlocuite de marile puteri politice constituie, în orice țară, cauza unei sterilități periodice a literaturii și artei [7]. Universitatea este astăzi una din aceste instituții, dar, contrar așteptărilor, una dintre cele mai puțin constrîngătoare, căci presiunea generațiilor succesive de studenți împiedică o parte a corpului profesional să se mențină în rezerva culturală închisă și o obligă la oarecare mobilitate. Mai mult decît imobilismul, tocmai această mobilitate, în măsura în care ea se revelă ca productivă, discreditează Universitatea în ochii grupurilor dominante. S-a văzut, dealtfel, cum în alte domenii mobilitatea redobîndită a clerului sau a magistraturii a suscitat ostilități.

În interiorul rezervelor culturale, ierarhia, interacțiunile, circulația informației urmează, așa cum au demonstrat etologii, aceleași legi de comportament social ca în grupurile lumii animale. Nu fără motiv limbajul popular vorbește de *granguri* și de *mîncătorii** pentru a defini viața colectivă a elitelor.

---

[6] Această concepție despre elită și avangardă nu este, bineînțeles, acceptată de toată lumea. Pentru o altă poziție, a se vedea R. ESTIVALS, J. C. GAUDRY, G. VERGEZ, *L'avant-garde culturelle parisienne depuis 1945*, Paris, 1962.

[7] R. ESCARPIT, *Sociologie de la littérature*, ed. cit., pp. 34—40, și *Le problème de l'âge dans la productivité littéraire*, în „Bulletin des Bibliothèques de France", 5, 1960, pp. 105—112.

* În original: *„grenouillage* ou de *panier de crabes"* (comparație greu traductibilă, aparținînd limbajului popular-argotic). *Grenouillage* = cancanuri, scandaluri în lumea politică, îndeosebi parlamentară; *panier de crabes*: grup de indivizi care se subminează reciproc *(N. T.)*.

Scanned with OKEN Scanner

O caracteristică a acestor grupuri închise este faptul că în interiorul lor evidențele sînt numeroase și puternice, informația redundantă și, ca urmare, comportamentul extrem de stereotip (și s-ar putea spune *mai ales* atunci cînd este vorba de un comportament așa-numit „nonconformist", adică bazat pe un simplu schimb de semne ale valorii: o bună parte a umorului englez victorian aparține acestui model de reproducere negativă — și nu de subversiune — a stereotipiilor ce caracterizează *upper middle class* britanic)[8]. Așa cum a arătat Stephen Potter, schimbul cîtorva clișee umoristice în vederea angajării unei conversații constituie un fel de „debut de partidă" în care cei doi parteneri se identifică din punct de vedere social [9]. În alte cazuri, dimpotrivă, folosirea sistematică și controlată a atitudinii umoristice poate constitui pentru grup un mijloc de a se elibera o clipă de evidențele sale, pentru a avea o nouă lectură a lucrurilor, mai productivă în informație: este cazul bizarei ipoteze emisă în cursul uneia din acele reuniuni de *brain storming* (luare cu asalt a creierului), ipoteză utilizată de savanți și tehnicieni americani în vederea stimulării spiritului de invenție și a ieșirii din impasul în care se află unele creiere prea mult măcinate de uzajul social [10].

Toate grupurile elitiste își au „debuturile de partidă", „loviturile lor de teatru", la care nu se fac referințe decît în mod aluziv și de aici rezultă de fapt caracterul criptic, deci codificat și redundant, al limbajului intern. Această comunicare aluzivă, acest limbaj cifrat definesc cultura grupului și constituie zidul ce desparte acest grup de exterior.

Aldous Huxley compara cultura cu un album de familie în care numai membrii familiei recunosc dintr-o privire portretul unchiului Victor sau al vărului Honoré, evocă implicit pasiunile, anecdotele și chiar cuvintele lor cele mai semnificative. Străinii sînt excluși de la acest dialog silențios; ei nu au cultura grupului.

---

[8] R. ESCARPIT, *L'Humour*, ed. cit., pp. 93 sqq., *Le paradoxe humoristique*.

[9] S. POTTER, *Sense of Humour*, Reinhardt, Londra, 1964, pp. 3 sqq., *The English Reflex*.

[10] R. ESCARPIT, *Attitude humoristique et invention scientifique*, în „Impact" (Știință și Societate), UNESCO, Paris, 1969, vol. XIX, 3. pp. 283–288.

Scanned with OKEN Scanner

E interesant de remarcat că, în secolul al XIX-lea, cultura populară franceză promovată de mari burghezi liberali a fost concepută după acest model elitar. Timp de mulți ani, efortul școlii laice a tins spre constituirea unui album de familie al poporului francez. Acel popor pe care Gaston Bonheur l-a evocat în cărți încîntătoare, cu stră-străbunicul Clovis, cu barda și vasul său de Soissons, cu buna și nefericita vară Ioana pe rug, cu dificilul unchi Ludovic în grădina sa de spînzurați, cu teribilul văr Marat în baia sa însîngerată [11].

Mult mai luxos legate, albumele literaturii și artei sînt și ele niște albume de familie, dar nu există un astfel de album pentru clasa socială căreia îi aparținem și pentru tipul de studii urmate [12]. Dacă tehnicile moderne de reproducere și de difuzare a imaginii au modificat întrucîtva situația în ceea ce privește arta, selecția albumului literar rămîne în continuare severă. Nu sînt trecuți în galeria strămoșilor decît cei mai onorifici sau — ceea ce este același lucru — cei mai scandaloși. Am avut ocazia să demonstrăm că această selecție permite subzistența, în memoria culturală, doar a unui procent de *unu la sută* din operele literare [13]. Restul doarme pentru totdeauna în rafturi inaccesibile sau în poduri zăvorîte. S-a crezut o clipă că fenomenul „livre de poche" va deschide spre lectură această comoară ascunsă [14]. Dar nu a făcut-o decît parțial și urmînd întotdeauna stereotipiile grupului elitar dominant [15].

Vechea noțiune ierarhizată de „cultură populară", noua noțiune segregaționistă de „cultură de masă", în ciuda bunelor lor intenții, nu fac decît să extindă pe ansamblul societății *smalltalk*-ul (conversația redundantă și rituală) elitelor și avangărzilor. De la un capăt la altul al operei sale, Richard Hoggart, omul care a înțeles, poate, cel mai bine și a analizat acest fenomen caracteristic al societății capitaliste și industriale, nu a încetat să denunțe lectura „non-

---

[11] G. BONHEUR, *Qui a cassé le vase de Soissons?* și *La République nous appelle*, Laffont, Paris, 1963 și 1965.

[12] E. ESCARPIT și N. ROBINE, *Le livre et le conscrit*, ILTAM, Bordeaux, 1966.

[13] R. ESCARPIT, *Succès et survie littéraire*, în *Le littéraire et le social*, ed. cit., pp. 129—163 (vezi și ed. rom., pp. 126—161).

[14] R. ESCARPIT, *La révolution du livre*, ed. cit.

[15] R. ESCARPIT, *L'impact des moyens modernes de communication sur l'édition*, în „Revue des Lettres", 2, Paris, 1975, p. 38.

Scanned with OKEN Scanner

șalantă", care nu este lectură, așa după cum comunicarea culturală captivă nu este nici comunicare, nici cultură [16].

Problema este veche, iar războiul, care se constituie ca o formă a culturii, a cunoscut-o înaintea culturii literare sau artistice. *Elita* și *masa* sînt două noțiuni militare elaborate în luptă. Armata specializată pe care o profețise cîndva generalul de Gaulle, cu elita sa de grupuri de șoc și avangărzile de *comando*-uri, cu profesioniștii săi nu prea numeroși, bine sudați, bine echipați, bine antrenați, aparținea modelului elitar, în timp ce armata națiunii, apărată de Jaurès la începuturile democrației moderne, tindea spre o implicare activă a clasei muncitoare și a țărănimii în apărarea colectivă.

Ceea ce numim *intelligentsia* — din cuvîntul rus care indică ceea ce în Franța s-ar numi, cu o conotație diferită de la afacerea Dreyfus încoace, „intelectualii" — este, de fapt, armata specializată a culturii [17].

Caracterul sofisticat și greoi — din punct de vedere tehnologic — al aparatelor moderne de producție și difuzare a accentuat tendința spre profesionalism și a descurajat participarea activă a amatorului. Acest fenomen, prea bine cunoscut în practica sportului, e mai puțin vizibil, dar la fel de profund în domeniul cultural. Radioul, televiziunea, industria discului au distrus, mai ales în primul moment al apariției, fanfara municipală și corul sătesc. Desigur, multe țări au dezvoltat rețelele de biblioteci și împrumuturi de opere de artă; altele, ca Franța, încearcă să recîștige timpul pierdut; în cîteva țări dezvoltate, chiar radioul și televiziunea concură la realizarea efortului deja menționat. Dar această *irigare* culturală aparține modelului „în umbrelă" și nu se știe cu siguranță dacă el constituie un model adevărat.

Abraham Moles și-a dedus teoria din *cultura mozaicată* [18], alcătuită din frînturi de cunoaștere captate la întîmplare și

---

[16] R. HOGGART, *The Uses of Literacy*, ed. cit., și *Speaking to each other*, Chatto & Windus, 1970.

[17] Ch. DE GAULLE, *Vers l'armée de métier*, Paris, 1934, și J. JAURÈS, *L'Armée nouvelle*, Paris, 1911.

[18] A. MOLES, *Sociodynamique de la culture*, ed. cit., și CL. ZELTMANN, articolul *Culture mosaïque*, în *La Communication et les mass media*, ed. cit., ed. Marabout Université, pp. 212–216. **N.B.* În ce privește cartea lui A. Moles, vezi ed. rom. (traducere de I. Pecher); *Sociodinamica culturii*, Editura științifică, București, 1974, cap. II, par. 11, *Cultura mozaicată și mass media*, pp. 131–135 *(N.T.)*.

integrate prin tatonare unui proiect de viață propriu fiecărui individ (model ce amintește de schema lui Jacques Monod). Această teorie are meritul de a arăta modalitatea în care „cultura urzită" a societății elitare tinde să fie înlocuită de o cultură ce are textura fetrului, pe care își poate implanta, cu rămășițe și bucățele, grafismele. Ea se axează pe o speranță: aceea a unei noi libertăți și deci a unei noi productivități pentru cititor, auditor, spectator. Este exact ceea ce a exprimat, cu alți termeni, un om care știe mult mai multe despre spectacol decît toți sociologii. „În urmă cu nu mai mult de cincisprezece ani, scria Jean Richard în 1974, ne duceam într-o anume zi *la* cinema. Astăzi mergem să vedem *cutare* piesă sau *cutare* film. Selecționăm; citim criticile. Altfel spus, nu vrem să ne deplasăm decît în deplină cunoștință de cauză, căci, în spatele mesei din sufragerie, se află acel receptor care ne va oferi la ceas de seară, bun sau prost, un spectacol gratuit" [19].

Acest lucru confirmă o orientare deja prevăzută: așa cum comunicarea de masă se îndreaptă zgomotos spre comunicarea apropiată, cultura de masă se revarsă năvalnic în cultura „la cerere" (*on demand*).

Defectul acestei analize constă în faptul că ea se plasează în cadrul unui anumit tip de societate de abundență, numit „societatea de consum". Ceea ce propune Abraham Moles este, de fapt, un fel de răspuns productiv al consumatorului de cultură pus în situația unui consumator oarecare în fața raioanelor unui supermagazin.

Desigur, am putea descrie activitatea culturală ca pe un consum în împrejurările actuale și în trecutul relativ recent. Am și făcut acest lucru, propunînd chiar o „sociologie a literaturii" calcată pe modelul economic [20]. Chilianul Enrique Gastón a arătat că acest model descriptiv se deducea dintr-o organizare socială legată de o anume ideologie [21].

Trebuie, într-adevăr, să ne debarasăm de ideea unei comunicări culturale inocente. Comunicăm pentru a acționa asupra relației sociale, pentru a sluji un proiect de socie-

---

[19] *Jean Richard vous parle du cirque*, în *Programme du cirque Jean Richard*, 1974.

[20] R. ESCARPIT, *Sociologie de la Littérature*, ed. cit.

[21] E. GASTON, *Sociologia del consumo literario*, Ediciones Universitarias, Valparaiso, 1971.

tate mai mult sau mai puțin conștient. Ideea exprimată de englezul J.L. Austin — „a spune înseamnă a face" [22] — trebuie împinsă pînă la ultimele ei consecințe.

Societatea de abundență nu este universală; nu trebuie să fim nici prea siguri de eternitatea sau durabilitatea ei. Se pune problema de a depăși libertatea supravegheată a culturii mozaicate pentru a ajunge la o libertate productivă, capabilă să îndepărteze penuria.

Este vorba de o revoluție culturală, iar o revoluție culturală nu e altceva decît un mod de a vedea o revoluție pur și simplu. Ideea fundamentală a unei astfel de revoluții este suprimarea nu numai a noțiunii, dar și a faptului de „consum" cultural, pentru a înlocui cei doi termeni prin acela de „producție" culturală extinsă la toate grupurile și grup-ansamblurile societății.

Unul din obstacolele psihologice cel mai greu de învins va fi, fără îndoială, cel referitor la rezolvarea contradicției care opune cultura-baraj, comunicării generalizate, colectivizate pe care o permit și o reclamă mijloacele moderne de difuzare a informației. Încă de la început, capitalismul a sistematizat mitul solitudinii scriitorului [23], iar privilegiul elitelor intelectuale a tins întotdeauna spre socializarea plăcerii solitare a diletantului, a amatorului, a cunoscătorului.

Cucerirea mijloacelor de producție culturală, a rețelelor de comunicare, a aparatelor, a tehnicilor ce permit fiecăruia să fie un altul, diferit de alții dar printre ceilalți, cu arme egale, cu șanse egale de a-și afirma individualitatea sau oferind tuturor posibilitatea unei lecturi mai productive: iată ceea ce ar putea constitui obiectivul unei revoluții.

Spre această revoluție se înaintează greu, prin fel de fel de încercări, tatonări și experiențe: „tehnici de expresie", „animare socioculturală", ba chiar și lecturi sau creații colective. Anumite experiențe de motivare a lecturii [24], unele

---

[22] J. L. AUSTIN, *How to do things with words*, Oxford UP, 1962 (trad. fr.: *Quand dire, c'est faire*, Paris, 1970).

[23] „Bulletin du séminaire de littérature générale", ILTAM, Bordeaux, 1968, fasc. XII: *La solitude de l'écrivain*.

[24] În special cele întreprinse la Institutul de Științe al Educației din Tunis.

Scanned with OKEN Scanner

realizări privind educația permanentă în mediul muncitoresc și țărănesc, arată direcția în care trebuie să se acționeze, dar numai o decizie politică ar putea, la urma urmei, să influențeze succesul acestui demers încă ezitant. Este de datoria noastră să decidem dacă firul prin care trec *biții* lui Shannon ne va strangula pe rînd, unul cîte unul, sau ne va dărui viața unanimă a unei conversații în care fiecare din noi va avea ceva de spus.

Scanned with OKEN Scanner

GLOSAR TERMINOLOGIC*

Notă introductivă

Încercăm, în cele ce urmează, să punem la dispoziția imediată a cititorului o serie de termeni vehiculați în lucrările antologate din opera lui R. Escarpit, dar utilizați (cu sensuri dacă nu întotdeauna identice, în orice caz apropiate) și de alți specialiști contemporani.

Un indice tematic-terminologic — cu trimiteri exacte la o anumită lucrare, inclusiv la pagina respectivă, adică la context — ar fi fost desigur preferabil, dar ar fi depășit sarcinile antologatorului și chiar menirea lucrării de față.

Foarte posibil, acest indice este cu mult mai potrivit în finalul unei lucrări separate, de-sine-stătătoare sau — dacă e cazul — unei ediții *opera omnia*. Dar, și într-un caz și în celălalt, singurul autorizat să elaboreze un astfel de apendice științific este autorul însuși.

Cum lucrarea de față nu aparține nici uneia din categoriile menționate, i-a revenit antologatorului și sarcina întocmirii unui glosar terminologic, redactat în mare parte chiar cu sprijinul *indirect* al sociologului francez. În adevăr, Robert Escarpit adaugă, la finele a două din lucrările sale —

---

* Nu sînt cuprinși în acest glosar decît termenii a căror explicație sau echivalență nu reiese întotdeauna din context sau a căror definiție apare în alte lucrări (capitole) decît cele antologate. Au fost, de asemenea, omiși termenii explicați în note *(N.T.)*, la pagina respectivă, pentru facilitarea lecturii *imediate*. *N.B.* Ținem să remarcăm, pe de altă parte, că noțiunile propriu-zise de sociologia literaturii apar, cum se poate ușor constata, explicate în context, fiind frecvent determinate și decodificate implicit în cîmpul analizei. În timp ce termenii de teoria comunicării sînt uzitați adesea — atît în capitolele traduse cît și în restul lucrărilor din care am antologat — fără explicații sau conotații complementare.

L' Ecrit et la Communication și *Théorie générale de l'information et de la Communication* — un lexic sau un apendice terminologic. Așadar, pentru domeniul îmbrățișat de teoria comunicării, am dispus de o „colaborare" autorizată în persoana autorului. Ceilalți termeni — aparținînd sociologiei literaturii și criticii sociologice în general — au fost selectați și explicați de autorul antologiei românești, pe baza mișcării lor semantice descoperită nu numai *în*, dar în primul rînd *în* lucrările selectate și propuse acum cititorului român. Pentru identificare, termenii aceștia sînt marcați (în față) cu un asterisc (*).

Sperăm ca modesta noastră întreprindere să ușureze lectura cititorului, mai ales a celui mai puțin specializat în domeniu.

CONST. CRIȘAN

A

* aculturație = proces de adaptare a unui individ sau a unui grup la o idee politică, la o credință etc.

aleatoriu *(random)* = se spune despre un ansamblu de valori; în perimetrul acestui ansamblu, fiecărei valori îi corespunde o probabilitate supusă legii numerelor mari. *Notă : random* are un sens mai larg decît aleatoriu.

ansamblu-grup = colectiv constituit dintr-un număr nedefinit de indivizi a căror trăsătură comună este conștiința unei relații specifice cu alte ansambluri sau grupuri (vezi *grup*).

artefact = orice element de informație, fenomen sau obiect identificabil datorat unei intervenții umane.

B

bancă de date *(data bank)* = ansamblu de fișiere organizate în memoria unui calculator sau a mai multor calculatoare interconectate.

Scanned with OKEN Scanner

* *Belesenheit* = ansamblul lecturilor unui individ, indiferent de mediul social căruia-i aparţine acesta (individul) şi de pregătirea socioprofesională.

bibliologie = ansamblul ştiinţelor şi elementelor tehnice referitoare la carte şi la scrieri în general.

bibliometrie = studiu cantitativ şi, eventual, statistic al producţiei, difuzării şi consumului documentelor imprimate.

bit = abreviere a expresiei englezeşti *binary unit*
1. Unitate de incertitudine şi de informaţie, în teoria matematică a informaţiei.
2. Cifră într-un sistem binar de informaţie.

* buclă informaţională = vezi *feedback*.

C

* cartea de buzunar = echivalenţa a ceea ce în franceză se numeşte (le) „livre de poche"; carte la preţuri accesibile, modice, destinată, în principiu tuturor. Dovadă, sinonimul englezesc propus de Ronald E. Barker: *book for all*, cartea pentru toţi, ceea ce evocă pînă la identitate populara colecţie românească „Biblioteca pentru toţi".

caseta neagră *(black box)* = element dintr-un sistem a cărui funcţionare internă este voit ignorată şi din care nu se cunosc decît caracteristicile de *intrare* şi de *ieşire*.

* comunicare = proces prin care ideile şi sentimentele se transmit de la individ la individ, făcînd astfel posibilă interacţiunea socială. Mecanismul comunicării conţine nu numai organele somatice destinate *transmiterii* dar şi toate celelalte instrumente de transmisie verbală, scrisă, mimică sau mecanică.
— *de masă* (engl. *mass communication*) = ansamblul procedeelor (presă, radio, TV, cinema etc.) prin care se efectuează informaţia, propaganda şi acţiunea asupra opiniei publice.

conotaţie = valoare subiectivă variabilă sau semnificaţie adiţională adăugată de destinatar în urma unui *semn denotativ* (vezi termenul).

Scanned with OKEN Scanner

D

denotație = raportul dintre un semn și obiectul desemnat de acest semn (referent) sau conceptul pe care-l include acest obiect.

diglosie = caz particular de bilingvism cînd o limbă vehiculară domină o limbă vernaculară.

document = semn, ansamblu de semne sau mesaje fixate cu ajutorul *urmelor* pe un suport.

documentologie = ansamblul științelor și tehnicilor referitoare la stabilirea, exploatarea, conservarea și difuzarea documentelor.

E

* editologia = știința editării unei opere (literare sau extraliterare), producerea materială, adică organizarea fabricării (tipăririi) ei, prospectarea pieței în vederea difuzării operei, precum și administrarea rețelelor de difuzare.

efectul Larsen = fenomen electroacustic de reacție care se produce cînd energia de *ieșire* dintr-un sistem este reinjectată la *intrare*.

* elită = minoritate care domină într-un grup social, într-o societate; *elitar*, *elitism* = tendința artelor, literaturii de a crea în chip conștient pentru elită (elite).

entropie = 1. în termodinamică, funcția care descrie gradul de dezordine, adică gradul de incertitudine al ordinii elementelor într-un sistem fizic, grad care — pe baza principiului lui Carnot — este mereu în creștere.

2. în teoria informației, grad de incertitudine măsurat în *biți* (unități binare), legat de mesajele pe care le emite o sursă — ceea ce duce la definirea elementară a entropiei ca fiind o cantitate de informație legată de o sursă sau de un mesaj (vezi și *negentropie*).

Scanned with OKEN Scanner

F

feedback = reacţia unui semnal de ieşire, într-un punct oarecare al unui sistem de comunicare, pe un semnal de intrare, într-un punct oarecare al aceluiaşi sistem.

G

gramatologie = studiul scrisului (scrierii) ca limbaj al urmelor (figurilor).

* grup (social) = număr variabil de indivizi asociaţi în general printr-un proces de interacţiune. Comunicarea (vezi cuvîntul) în grup permite membrilor acestuia transmiterea unor experienţe care, cu timpul, pot conduce la o omogenizare relativă de gîndire, de sentiment, de acţiune.

I

* ieşire = vezi *output*.

informatică = *(data processing)* = ansamblul ştiinţelor şi tehnicilor referitoare la *tratarea* informaţiilor prin intermediul calculatoarelor.

* *intelligentsia* = masa intelectualilor unei ţări, „armata specializată a culturii".

item = ansamblul datelor informaţionale perceput, desemnat şi tratat în mod global.

L

leader = individ sau grup care exercită o influenţă dominantă într-un grup dat.

M

* marginal(ă) = literatură marginală sau *infraliteratură*. Echivalentă (aproximativ) cu *subliteratură* (vezi termenul, *în Carte*, la cap. *Literatură şi subliteratură*).

Scanned with OKEN Scanner

maşină = orice dispozitiv fizic care permite transmiterea, *tratarea* sau producerea informaţiei.

medium (pl. media) = maşină de transmitere care permite transcodificarea informaţiei.

mesaj = secvenţă semnificativă de semne sau ansamblu semnificativ de *urme*.

* *monoprix (uniprix, prisunic)* = magazin cu preţ unic (în Franţa îndeosebi, dar şi în alte ţări), în care există raioane speciale pentru vînzarea de carte (sau *puncte de vînzare*), la preţul practicat de librăriile de specialitate.

N

negentropie *(neguentropie)* = dacă entropia este definibilă, în manieră generală, ca trecerea de la o stare de ordin previzibilă la o stare de ordin aleatorie, *negentropia* este mişcarea inversă.

O

* oligopol = în economia politică, regimul unui monopol incomplet în cadrul căruia un număr mic de vînzători „fac efortul de a satisface o multitudine de cumpărători".

opinie = atitudine mentală colectivă, presupusă şi cunoscută prin reacţiile colective ale grupurilor interpretate ca judecăţi.

output = termen general desemnînd ansamblul dispozitivelor şi semnelor care permit informaţiei să iasă dintr-un sistem.

P

* producător = 1. cel ce controlează din punct de vedere economic *medium*-ul (vezi cuvîntul).
2. individ sau grup care controlează funcţionarea canalului de comunicare şi poate să introducă pe parcursul acesteia informaţii adiţionale.

Scanned with OKEN Scanner

* profesionalizare = transformarea unei activităţi în profesiune prin atribuirea anumitor drepturi, datorii şi funcţiuni tuturor celor care o exersează.

proiectiv = caracteristică a oricărui act de receptare care comportă producerea unei informaţii din partea destinatarului.

R

răspuns = emiterea unei informaţii sub efectul unui stimulus.

referent = obiect sau concept la care se referă semnul în cadrul denotaţiei.

* reinjectare = vezi *feedback*.

reţea = ansamblul interconexiunilor dintre mai multe sisteme de comunicare.

S

scriitură, scris *(writing)* = limbajul urmelor (figurilor) servind totodată la notarea, fonetică sau nu, a limbajului oral.

semn = 1. orice variaţie de energie percepută în ipostaza de a denota altceva decît propria ei existenţă. 2. în lingvistică, în semiologie, entitate purtătoare de sens compusă dintr-un *semnificant* perceput şi un *semnificat* absent din zona percepţiei. 3. pentru unii semioticieni francezi, semnificantul se defineşte ca atare prin raportul de diferenţă cu alţi semnificanţi.

semnificant = partea sensibilă a semnului.

semnificat = partea informaţională a semnului care lipseşte din semnificant.

sistem = 1. ansamblul conceptelor, principiilor şi normelor ce tind să constituie o teorie sau o doctrină. 2. ansamblul dispozitivelor, aparatelor şi maşinilor interconectate în vederea asigurării unui proces sau a producerii unui efect.

Scanned with OKEN Scanner

stimulus = orice mesaj informațional, indiferent de natura lui, primit sub o formă oarecare, dar necesitînd un răspuns.

* structură semnificativă = în viziunea lui L. Goldmann, creatorul acestui concept, inspirat, ca și structuralismul genetic, de filosofia estetică a lui Georg Lukács, *structura semnificativă* este esența totalității organice vizibilă în părțile componente ca reflex al totalității operei literare, artistice.

sursă = orice unitate producătoare de informație și care emite mesaje.

T

* taxinomie (taxonomie) = știința clasificării.

teleonomie = lege care definește funcționarea unui sistem prin efectul obținut.

transinformație = criteriu de fidelitate a unui canal definit prin raportul dintre entropia sursei și entropia sursei *văzută* de destinatar.

tratarea informației *(data processing)* = orice proces care constă în a capta, a stoca, a combina, a analiza, și restitui datele.

U

univoc = 1. proprietatea unui cuvînt de a avea același sens în toate formele uzitate.
2. proprietatea unei transmiteri de informație care nu admite în *feedback* nici un răspuns producător de informație.

V

* vernacular = indigen, propriu unei anumite țări. În sociologia literaturii, limbă vernaculară = limbă de circulație, redusă la teritoriul unei anumite țări; antonim = vehicular.

Scanned with OKEN Scanner

* *Volksgeist* = spirit național. Ca și *Zeitgeist* (vezi cuvîntul) noțiunea apare în scrierile Doamnei de Staël; mai tîrziu, se impune îndeosebi în vocabularul criticii și esteticii europene.

Z

* *Zeitgeist* = spiritul epocii. Conceptul apare în scrierile Doamnei de Staël și se impune apoi treptat în vocabularul criticii.

zgomot *(noise)* = orice perturbare a transmiterii informației într-un sistem de comunicare. Un zgomot poate să fie un parazit sau, la fel de bine, o informație supraîncărcată.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Un itinerariu sau cuvînt către cititorul român V
R. Escarpit și cercetarea sociologică a literaturii *(Studiu introductiv)* .. VII
R. Escarpit — tabel biobibliografic XXXVIII
Notă asupra ediției XLVIII

I. DISCURSURI TEORETICE, DEMERSURI PRACTICE 1

Sociologia literaturii 3
Literar și social 113
Setea de lectură 147
Setea de lectură 148
Dreptul de autor *(copyright)* 169
Carta cărții 186
Cartea franceză; ieri, astăzi, mîine 193
Tipuri ale publicului de carte 194
Revoluția cărții 211
Librăria și difuzarea de masă 212

II. ESEURI PROBLEMATICE 227

Literatură și subliteratură 229
Corrido-ul mexican 230
Teatru și literatură 247
Este teatrul un gen literar? 248
Umorul 267
Dialectica umorului 268
O artă de a exista 284
Profesiunea de scriitor 287

Scanned with OKEN Scanner

III. ESEURI APLICATIVE 323

Din ce trăia Byron 325
Intermedii 326
Cutia cu țechini 331
Brigada internațională 332
Lord Byron — un temperament literar 345
Anexa II: Incestul 346
Anexa IV: Temperamentul lui Byron 349
Rudiard Kipling 355
Dincolo de Imperiu 356

IV. VREMEA SOCIOLOGILOR SAU SPRE O TEORIE A COMUNICĂRII 377

Domeniile cercetării bibliologice 379
De la *pattern* la structură 387
Scris și comunicare 399
Oral și scris 400
Imprimatul 409
Teoria generală a informației și a comunicării 415
Epoca sociologilor 416
Comunicare și cultură 446

Glosar terminologic 457

Redactor: MARIA STANCIU
Tehnoredactor: CONSTANTIN IORDACHE

Coli de tipar: 32,50. Bun de tipar: 5.V.1980

Tiparul executat sub comanda nr. 605
Întreprinderea poligrafică „13 Decembrie 1918", str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97 București, Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Metoda lui ROBERT ESCARPIT traversează opera și autorul ei de-a lungul evenimentelor, pas la pas așadar cu acel *Zeitgeist* care definește deschis ori semnifică subteran climatul estetic-tematic al operei, dar care nu „închide" omul de artă în gesturi sau hotărîri prestabilite, normative. Dacă o asemenea viziune este integral sociologică — mi se pare greu să ne pronunțăm. Efortul de a corobora însă în chip conștient, dirijat, omul și opera, evenimentul politic și reflexul comportamental în biografia artistului, se vădește — în ciuda faptului că se opune *de plano* unei estetici rigide — de o mare utilitate. Concepția aceasta provine dintr-o aplicare îndîrjită, minuțioasă, a relației dintre literar și social în serviciul nobil al ideii de *totalitate*: creație, consum intelectual, receptare.

Întemeietor al unei școli de opinie distinctă în sociologia literaturii de azi, Escarpit ni se înfățișează ca un umanist angajat fervent în slujba logicii viului, adică a eternității umanului în dimensiunile sale fundamentale.

Constantin CRIȘAN

Scanned with OKEN Scanner

„...CURÎND sau foarte repede m-am trezit întrebîndu-mă ce este *la drept vorbind literatura* pe care trebuia s-o fac cunoscută studenților: istorie, estetică, limbaj? Cu trei ani mai devreme, Jean-Paul Sartre își pusese aceeași întrebare, dar atunci — mai precis cînd devenisem profesor de literatură — eu nu citisem încă *Qu'est-ce que la Littérature?* Eram totuși, încă din clipa aceea, atît de pătruns de ideologia sartriană, încît răspunsul cel mai rapid care mi-a venit în minte era tocmai cel pe care Sartre însuși mi-l sugera. Literatura este un act, mai mult chiar, un act colectiv în care scriitorii și cititorii sînt implicați în chip dialectic.

Mai rămînea să exploatez consecințele acestei intuiții și, în măsura posibilului, să-i pun baze raționale. Este ceea ce încerc să fac de peste un sfert de veac.(...) Nici acum nu știm precis ce este literatura și nu o vom ști probabil (și din fericire) niciodată, dar începem să știm mai bine cum *se face* ea, cum *funcționează* și ce putem aștepta de la ea în construirea unei lumi mai bune..."

(Robert ESCARPIT: *Un itinerariu* sau *Cuvînt către cititorul român*)

Robert Escarpit

EDITURA ȘTIINȚIFICĂ ȘI ENCICLOPEDICĂ

Scanned with OKEN Scanner